

Die Instrumentensammlung Burri

Hintergründe und Herausforderungen



Adrian v. Steiger

Die Instrumentensammlung von Karl Burri (1921–2003) in Bern ist ein einzigartiges Kulturgut. Sie umfasst über tausend Blasinstrumente und Trommeln, vornehmlich aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert.

Der Musiker und Musikwissenschaftler Adrian v. Steiger zeigt die Chancen auf, die sich aufgrund dieser Fülle für die historische Aufführungspraxis, die Forschung und die Präsentation eröffnen und diskutiert die Herausforderungen, die sich ergeben, wenn die Instrumente weiterhin gespielt werden sollen.

Adrian v. Steiger

Die Instrumentensammlung Burri

Hintergründe und Herausforderungen



für Maja und Rea

Inhalt

Vorwort	7
1. Einleitung	13
2. Die Blasinstrumenten-Sammlung Karl Burri	19
2.1 Karl Burri (1921–2003)	20
2.2 Zur Geschichte der Sammlung	27
2.3 Der Bestand im Überblick	41
2.4 Perspektiven	55
3. Zur Frage des Spielens der Instrumente	61
3.1 To play <i>or</i> to display	62
3.2 To play <i>and</i> to display	71
3.3 To play <i>and/or</i> to display in der Sammlung Burri	80
4. Die Erfassung einer gespielten Instrumentensammlung	89
4.1 Der Katalog als Arbeitsinstrument	89
4.2 Systematik der Klassifikation	99
4.3 Wann steht ein Instrument «in B»?	107
5. Einzelstudien	117
5.1 Hirsbrunner und der Bau von Blasinstrumenten in der Schweiz	121
5.1.1 Die erste Firma: Hirsbrunner à Sumiswald	125
5.1.2 Die zweite Firma in Grünen und Sumiswald	144
5.1.3 Die dritte Firma: Hirsbrunner Aarau	153
5.1.4 Fazit	160
5.2 Das Hundwil-Ensemble. Eine Spurensuche	163
5.3 Adolphe Sax aus der Sicht der Instrumentensammlung	182
5.3.1 Adolphe Sax und seine Wirkung	182
5.3.2 Die Instrumente von Sax in der Sammlung Burri	189
5.4 Die Rarität: Die Klappentrompete von August Beyde	196
5.5 Die Zugtrompete von Antoine Courtois	204
5.6 Das Rätsel: Die Trompete von Besson	221
5.7 Nachbauten und Kuriosa von Karl Burri	230
6. Schluss	239
Appendices	243
A Dokumente von Karl Burri	243
B Presse	250
C Materialien	274
D Register	283
E Bibliographie der zitierten Literatur	288

[1] Panorama der
Sammlung Burri:
über 1000 Instrumente
und zahlreiche
weitere Objekte in
einem Raum.



Vorwort

Karl Burri und seine Instrumentensammlung sind vielen Bernerinnen und Bernern ein Begriff. Sie haben Burris Museum selber gesehen oder zumindest davon gehört. Systematisch untersucht und porträtiert wurde die Sammlung bisher noch nicht. Ich will dies mit der vorliegenden Arbeit nachholen, nicht zuletzt aus aktuellem Anlass im Zusammenhang mit der Frage nach ihrer Zukunft. Dass dies eine Entdeckungsreise werden würde, war mir bewusst. Dass sie in derart unerforschtes Neuland führen würde, wie etwa zu den Anfängen der Firma Hirsbrunner im frühen 19. Jahrhundert und den Anfängen einer Blasmusik in Hundwil AR im selben Zeitraum, war eine der vielen Überraschungen, die diese Sammlung aufgrund ihrer Fülle bereithält. Noch heute, nach vertiefter Beschäftigung mit ihr, kann ich nicht hindurchgehen, ohne etwas Neues zu entdecken, das ich bisher übersehen hatte.

Der Zweck dieses Buchs ist eine möglichst vollständige Sicht auf die Sammlung aus den unterschiedlichen Blickwinkeln ihrer Geschichte, ihrer Erhaltung, Erfassung und Erforschung, nicht aber ihrer Ausstellung. Den roten Faden darin bildet die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen einer Nutzung, eines Spielens der Instrumente und den sich daraus ergebenden Konsequenzen. Das Buch richtet sich sowohl an Fachleute der Instrumentenkunde, Musikgeschichte oder Konservierung wie auch an ein an Blasinstrumenten interessiertes Laienpublikum. Diese doppelte Ausrichtung half mit, den wissenschaftlichen Slang der jeweiligen Fachrichtung zu vermeiden und detailreiche oder komplexe Analysen und Überlegungen möglichst verständlich zu präsentieren – ich hoffe, dass dieser Spagat gelungen ist. Hierbei hilfreich sollten die zahlreichen Illustrationen sein.

Dank

Rosmarie und Konrad Burri, den Besitzern der Sammlung, danke ich für das entgegengebrachte grosse Vertrauen, Fritz Burri für die vielen klärenden Gespräche. An Professor Anselm Gerhard geht mein Dank für die wohlwollende Betreuung der vorliegenden Arbeit, an Professorin Cristina Urchueguía für ihr Zweitgutachten und an die Hochschule der Künste Bern, Forschung, für die vielseitige Unterstützung. Michael Matter und Christine Fuhrer danke ich für das interessierte Gegenlesen, Hubert Neidhart für die grafische Umsetzung.



Mein besonderer Dank richtet sich an alle Instrumentenmacher, Organologinnen, Konservatoren, Wissenschaftlerinnen und Musiker, die mit Informationen, Gesprächen und Interesse nicht gegeizt haben. Ohne sie wäre dieses Buch nicht möglich gewesen: Sabine Klaus, London und Vermillion, Arnold Myers, Edinburgh, Silke Berdux, München, Géry Dumoulin, Brüssel, Bruno Kampmann, Paris, Thierry Maniguet, Paris, Edward H. Tarr, Rheinfelden, Martin Kirnbauer, Basel, Andrea Fornaro, Basel, Gaël Bonzon, Genf, Martin Ledergerber, Affoltern a/A, Peter C. Hirsbrunner, Sumiswald, Ruth Hirsbrunner, Aarau, Thomas Fuchs, Herisau, Ulrich Stoller, Thun, Jürg Zimmermann, Schaffhausen, Jürg Lohri, Luzern, Christoph Gurtner, Meilen, Fritz Gerber, Bern, Markus Würsch, Ennetbürgen, Andreas Schöni, Bern, Martin Mürner, Bern, Hans-Jakob Bollinger, Bern, u.v.a.m.

Konventionen

Bibliographische Nachweise stehen in Klammern im Text (Autor, Kurztitel gemäss Bibliographie, Seite).

Einfache Anführungszeichen stehen für «sogenannt».

Namen, Bezeichnungen und Begriffe werden *kursiv* gedruckt.

Fremdsprachige Zitate werden nicht übersetzt.

Inventarnummern der Instrumente der Sammlung Burri: Es existieren zwei Nummerierungen (vgl. Kapitel 2.2, S. 40). Deshalb werden jeweils beide Nummern genannt, in der Reihenfolge alte/neue Nummerierung, getrennt durch Schrägstrich. Wo eine Nummer fehlt, steht ein Strich (z.B. «xyz/–» für Instrumente, die heute nicht ausgestellt sind und daher keine neue Nummer haben).

Die Gesamtheit der erhaltenen Instrumente ist ein wichtiges Bezugsfeld für die Analyse und historische Einordnung von Einzelobjekten. Sie ist aber weder eine restlos bekannte noch eine fixe Grösse. Die Formulierung «erhalten» in Bezug auf Instrumente meint hier immer *bekannt erhalten* aufgrund von Recherchen (Internet, MIMO, Museumskataloge, Mails und Telefonate, ggf. weiteren Quellen).

Herstellersignaturen auf Instrumenten werden, wo möglich, mittels einer Foto wiedergegeben. Deren Umschrift benutzt die üblichen / zur Bezeichnung einer neuen Zeile und // zur Bezeichnung eines neuen Elements der Signatur.



Fachbegriffe

Fachbegriffe werden erläutert, falls sie nicht in einfach zugänglichen Lexika nachzuschlagen sind. Technische Begriffe werden möglichst einsichtig verwendet und durch Bilder illustriert.

Die Begriffe *Holzblasinstrument* und *Blechblasinstrument* benutze ich nur in Kontexten, in denen sie üblich sind und keine Missverständnisse hervorrufen. Meist unterteile ich die Blasinstrumente in die drei systematischen Kategorien *Flöten*, *Rohrblattinstrumente* und *Labrosones* (deutsch unschön «Lippenklinger»). Labrosones bezeichnet alle Instrumente, deren Ton mittels Lippenvibrationen erzeugt wird und die auf deutsch meist Blechblasinstrumente genannt werden. Dieser Begriff ist eindeutiger, da er ohne weitere Definition die hölzernen Blechblasinstrumente wie die Alphörner einschliesst, nicht aber die metallenen Flöten und Rohrblattinstrumente wie etwa die Saxophone.

Missverständliche und nicht allgemein übliche Instrumentenbezeichnungen werden erläutert. Sie variieren stark, abhängig vom historischen, kulturellen und musikalischen Kontext. Was etwa generell als *Tuba* bezeichnet wird, heisst im Kontext der Blasmusik *Bass* und wurde im 19. Jahrhundert mitunter als *Bariton* bezeichnet. Generell schreibe ich *Cornet*, nicht Kornett, da es sich dabei um ein genuin französisches Instrument handelt.

Für die unterschiedlichen Ventiltypen verwende ich diese Bezeichnungen: *Piston*, nicht *Perinetventil* für die heute weit verbreiteten französischen Ventile; *Stölzelventil*, nicht *Schubventil*; *Wiener Ventil*, nicht *Doppelrohrschubventil*.

Chromatisierung hat sich als Begriff eingebürgert. Er bezeichnet den historischen Prozess, als Hörner und Trompeten in der Übergangszeit von 1750–1850 mittels unterschiedlicher technischer Neuerungen begannen, mehr als «nur» die Naturtöne zu spielen. Es geht dabei kaum je um ein chromatisches, sondern um ein diatonisches Spiel oder darum, ohne einen Steckbogenwechsel in allen Tonarten die Naturtöne spielen zu können.



Stimmung ist ein mehrdeutiger Begriff zur Bezeichnung sowohl von Intonationssystemen wie auch von transponierenden Instrumenten und Stimmtonhöhen. Hier wird er ausschliesslich für Intonationssysteme verwendet (z.B. «äquidistante Stimmung»). Die *Stimmtonhöhe* wird als solche bezeichnet. *Transposition* bezeichnet den Grundton der Instrumente (z.B. «in B» oder auch «in C»).

Die Stimmtonhöhe wird im Text mit $a' = xyz \text{ Hz}$ (Hertz) angegeben. Eine Angabe der Stimmtonhöhe kombiniert mit der Transposition wird in Klammern tiefgestellt notiert, z.B. «in Es₍₄₄₀₎».

Die Begriffe *Konservierung* und *Restaurierung* werden oft missverständlich benutzt (vgl. Hellwig, *Restaurierung*, 305f). Ich verstehe hier unter *Konservierung* Massnahmen, die rein der Erhaltung von Objekten dienen, und unter *Restaurierung* solche zu deren Wiederherstellung (sei es einer Funktionstüchtigkeit oder eines angenommenen früheren Zustands). Im Englischen besteht dieselbe missverständliche Verwendung dieser Begriffe, weshalb ich ggf. deren Interpretation ergänze.



Sigla, Abkürzungen

NGrove2	Sadie, Stanley, ed.: <i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> . 2nd edition, London, 2001
MGG	Finscher, Ludwig, hg.: <i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> . 2. Ausgabe, Kassel, 1994–2008
CIMCIM	<i>Comité International des Musées et Collections d'Instruments de Musique / Comité Internacional de Museos y Colecciones de Instrumentos Musicales / International Committee of Musical Instrument Museums and Collections</i> . http://network.icom.museum/cimcim/
ICOM	International Council of Museums. CIMCIM ist eines der internationalen Komitees der ICOM. http://icom.museum
MIMO	<i>Musical Instrument Museums Online</i> : der gemeinsame Webauftritt mit Datenbank von zur Zeit elf europäischen Musikinstrumentenmuseen mit rund 45'000 Instrumenten: http://www.mimo-db.eu
ACIMV	<i>Association des Collectionneurs d'Instruments de Musique à Vent</i> . http://acimv.blogspot.com/
Gefam	<i>Gesellschaft der Freunde alter Musikinstrumente</i> . http://www.gefam.ch/
c	ca.
Hz	Schwingungszahl in Hertz

Abbildungsnachweis

Wo Fotograf oder Quelle nicht vermerkt sind, stammt die Foto vom Autor oder der Fotograf ist nicht bekannt.



1. Einleitung

Was ist ein Blasinstrument? Ist es in nuce nicht lediglich eine Luftsäule, die eine definierte Form aufweist; eine stehende Welle in den Luftmolekülen, die durch ein Material in exakt dieser Form umgeben sind? Denn die Töne entstehen in dieser Luftsäule, die in Schwingungen versetzt wird durch einen Luftstrom, der über eine Kante bläst (Flöten) oder durch eine sich periodisch öffnende und schliessende Rohrblattöffnung (Rohrblattinstrumente) bzw. Lippenöffnung (Labrosones) fliesst. Die Musik der Blasinstrumente entsteht in der Luft und durch sie – im Museum betrachten wir demnach Luftformen.

Die Begrenzung dieser Luftsäule, meist aus Holz oder Messing gefertigt, ist das Thema des Blasinstrumentenbaus. Dieser begann in prähistorischer Zeit, als ein hohler Knochen durch ein paar Löcher zur Flöte wurde, als einem Schneckenhaus oder einem Tierhorn die Spitze abgebrochen wurde, was es erlaubte, Töne hervorzubringen [2]. Später ersetzten Metalle und Hölzer die Tiermaterialien und nochmals später begann man mechanische Möglichkeiten, wie den einfachen Posaunenzug, zur Tonveränderung zu nutzen. Und der Blasinstrumentenbau trieb weitere Zweige und Blüten, wurde zu einer hochspezialisierten Handwerkskunst in allen Kulturen, insbesondere aber in Europa zugunsten der höfischen, militärischen oder bürgerlichen Kunstmusik der Neuzeit. Den Moden und regionalen Ausprägungen folgend, entwickelten die Blasinstrumentenmacher immer neue kunstvolle Instrumente.

Die Zeit der Industrialisierung und der sich etablierenden bürgerlichen Musikkultur im 19. und frühen 20. Jahrhundert war im Instrumentenbau eine Zeit der Innovation mit zahlreichen Erfindungen, Patenten und neuen technischen Feinessen (vgl. dazu u.a. Heyde, Ventilblasinstrument, 14–65; Dullat, Metallblasinstrumentenbau, 69–77 und 121–172; Herbert, Brass, 115–142; Dumoulin, Patents). Diese Entwicklungen kamen der damaligen Orchester- und Blasmusikkultur zugute, gespielt von Berufsmusikern und zunehmend auch von «Amateuren». Insbesondere die militärischen und die im Verlauf des 19. Jahrhunderts entstehenden zivilen Blasmusiken benötigten unzählige Blasinstrumente aus Holz und Messing (Haine, Facteurs, 344f und 364f; Madeuf, Fanfares, 162ff).

Von dieser Zeit und diesen Entwicklungen erzählt die Sammlung Burri in extenso. Ihre rund 1200 Instrumente und die zahlreichen weiteren Objekte und Bilder stammen grösstenteils aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert. Im Bereich der Blasinstrumente dieser Zeit gehört die Sammlung Burri zu den umfangreichsten und bedeutendsten Sammlungen weltweit.*



[2] Präparierte Tierhörner können als die ersten Blasinstrumente bezeichnet werden. Dieses Kuduhorn trägt die Nr. 000/– der Sammlung Burri (Foto André Roulier, der ab 1985 1100 Instrumente der Sammlung schwarz/weiss fotografierte).

* Zahlenmässig ähnlich umfangreich im Bereich der Blasinstrumente sind laut Angaben in Webseiten und MIMO folgende Sammlungen: Musée de la musique Paris (über 1500 Blasinstrumente), Muziekinstrumentenmuseum Brüssel (MIM, 2500 Blasinstrumente, viele davon aussereuropäische), Musikmuseum Basel (u.a. Sammlung Bernoulli mit ihren rund 900 Blechblasinstrumenten), Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (rund 1200 Blasinstrumente), Musikinstrumentenmuseum Leipzig (750 Blasinstrumente), Edinburgh University Collection of Historical Musical Instruments (EUCHMI, 900 Blasinstrumente aus Messing), Privatsammlung Jeremy Montagu Oxford (3000 Blasinstrumente, meist aussereuropäische), Utley Collection im National Music Museum in Vermillion, USA (600 Blechblasinstrumente).



[3] Der Name des Englischhorns kommt wahrscheinlich aus dem französischen *cor anglé*, das zu *cor anglais* mutierte. Es ist demnach der spielergonomisch benötigte Winkel, der für das Instrument bezeichnend ist, und der bei diesem Englischhorn aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts von Stephan Koch, Wien, Nr. 446/435 nicht wie heute üblich in den Anfang des Instruments eingebaut wurde, sondern in dessen Mitte (Foto André Roulier).

Ihr herausragender Wert liegt nebst dem Umfang in ihrer Variationsbreite, namentlich in derjenigen im Bereich der Schweizer Instrumentenmacher. Dank Karl Burris uneigennützigem Engagement und der Unterstützung durch seinen Bruder Fritz und seine Freunde ist die Sammlung gut erhalten, geordnet und zugänglich. Die Ausstellung folgt dem Prinzip eines Schaulagers, alle Objekte sind nach Gattungen oder Themen geordnet ausgestellt, eine Form der Präsentation, die für Führungen durchaus geeignet ist.

Darin finden die Besucher alle damals gängigen Orchester- und Blasmusikinstrumente, vom Piccolo bis zum Sousaphon, vom Kuhhorn übers (Wald-)Horn bis zum Englischhorn. Sie finden aber auch von jeder der üblichen Instrumentenfamilien zahlreiche Modelle, die sich in ihrer Bauweise, ihrer technischen Ausrüstung und in handwerklichen Details unterscheiden. Jeder Instrumententypus, jede Familie kann hier historisch zurückverfolgt und anhand meist vieler Instrumente in seiner Entstehung nachgezeichnet werden. So ist etwa die Entwicklung der Klappenmechanik an Flöten und Rohrblattinstrumenten in ihren zahlreichen Variationen von der einfachen Pfeife und der einklappigen Flöte bis zum Böhmssystem dokumentiert. Nicht zuletzt finden sich in der Sammlung eine Anzahl Raritäten, die aufgrund ihrer Seltenheit oder ihres ausgefallenen Aussehens besondere Beachtung finden. Zu ersteren zählen etwa das Saxophon von Sax, eines der ältesten Saxophone überhaupt (vgl. Kapitel 5.3) oder die Klappentrompete von Beyde (vgl. Kapitel 5.4); zu letzteren gehören z.B. die metallenen Rohrblattinstrumente Sarrusophon und Rothfono, das mit einer klangverändernden Vorrichtung versehene Sudrophon oder das in der Mitte gewinkelte Englischhorn von Stephan Koch, Wien, Nr. 446/435 [3]. Auch Spezialisten können nicht durch die Sammlung Burri gehen, ohne etwas zu entdecken, von dessen Existenz sie nicht gewusst haben, und Sammler sehen Typen oder Modelle, von denen sie geglaubt haben, sie besäßen das einzige erhaltene derartige Instrument weltweit.

Nebst diesem Hauptkorpus, den Blasinstrumenten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, enthält die Sammlung eine kleine Anzahl Instrumente aus der Zeit vor 1800 und ganz wenige aus aussereuropäischen Kulturen. In Ergänzung zu den Blasinstrumenten bilden zudem zahlreiche Trommeln und Pauken einen wesentlichen Bestand. Fellinstrumente waren musikalisch seit jeher Partner der Blasinstrumente am Hof, in der Armee und in der Blasmusik. Daher wollte Karl Burri auch sie in seiner von ihm so bezeichneten «Blasinstrumenten-Sammlung» zeigen. Fell- und andere Schlaginstrumente implizieren eigene Fragestellungen der Konservierung, Erforschung und Aufführungspraxis, die in der vorliegenden Arbeit nur am Rand behandelt werden.

Die zentrale Frage: To play or to display?

In einer Sammlung historischer Musikinstrumente sehen wir zwar weder Klang noch Musik, doch wir stellen uns beides vor beim Betrachten der Instrumente, ihrer ästhetischen Formen, technischen Details und handwerklichen Feinheiten. (Hierin liegt eine Herausforderung jedes Musikmuseums: dass es nur ein Instrumentenmuseum ist, dass die Musik selber nicht in den Instrumenten konserviert ist.) Musikinstrumente wurden daher zu einem wertvollen und kunstvollen Teil unseres kulturellen Erbes und wir sind aufgerufen, sie zu sammeln und zu erhalten, sie nach bestem Wissen zu konservieren.

Dass solches vor Herausforderungen grundsätzlicher Art steht, ja im Prinzip unmöglich ist, wird in der vorliegenden Arbeit zentral thematisiert. Die Konservierung eines historischen Instruments und seine Nutzung zum Musizieren sind nicht miteinander vereinbar. Dieses Dilemma – ich verkürze es auf das Wortspiel «to play or to display» – entsteht aufgrund der dualen Identität des Musikinstruments, es ist sowohl Objekt wie auch Werkzeug. Eine Konservierung von dessen einer Seite, derjenigen des Objekt-Seins, erfordert, dass es *still gelegt* wird – und läuft damit einer Erhaltung seiner andern Seite diametral entgegen, derjenigen des Instrument-Seins zum Musizieren. Die Frage, ob dieses Dilemma in der Praxis zu überwinden wäre, wird in Kapitel 3 thematisiert. Die andern Kapitel greifen in der Folge auf diese zentrale Fragestellung zurück.

Auf den Punkt gebracht erlebte ich das Dilemma *to play or to display* anlässlich des Jubiläumskonzerts im Trompetenmuseum Bad Säckingen 2010. In seiner Eröffnungsrede hob der Direktor den glücklichen Umstand hervor, dass Musiker heute die Werke früherer Epochen auf den historischen Instrumenten nicht nur wieder vollendet spielen können, sondern dass sie auch solche besitzen und darauf spielen. So auch die beiden auftretenden Trompeter, die auf ihren privaten historischen Instrumenten spielten – inmitten historischer Instrumente, die nicht mehr gespielt werden, die stillgelegt sind.

Ist es der Sündenfall des Umgangs mit dem historischen Erbe, wenn die Funktionalität historischer Objekte erhalten wird, was unweigerlich zur Abnutzung und letztendlich zur Zerstörung führt? Ist es Aufgabe einer Konservierung, die eine Seite der dualen Identität eines historischen Musikinstruments der andern vorzuziehen? Stellt es eine Lösung des Dilemmas dar, wenn die einen schweigen, gerade aus dem Grund, damit die andern benutzt werden dürfen? Gibt es einen Ausweg aus dem Dilemma, würde ein solcher sogar zur Chance? Diese Fragen werden hier nicht zum ersten Mal gestellt, sie werden jedoch anhand eines konkreten Falls, demjenigen der umfangreichen Sammlung Burri, erneut diskutiert. Im Unterschied zur Praxis im Trompetenmuseum Bad Säckingen und vielen weiteren Instrumentensammlungen, durften die Instrumente der Sammlung Burri seit jeher gespielt, manchmal auch ausgeliehen werden. Ist solches weiterhin zu verantworten? Sollte eine Triage zwischen wertvoll und damit stillgelegt und weniger wertvoll und damit gespielt unterscheiden? Oder ist das Vorgehen des Museums für Musikautomaten in Morristown, USA richtig, wo der ursprüngliche Bestand stillgelegt wurde und Doubletten hinzugekauft wurden, die heute durch das Publikum benutzt werden dürfen?

Die vorliegende Arbeit geht von der Hypothese aus, dass eine Überwindung des Dilemmas möglich ist. Diese – provokative – Hypothese ergibt sich zwingend aus der bisherigen konservatorischen Praxis der Sammlung Burri. Solches ist auch schon als positivistisch angeprangert worden (Barclay, Preservation, 65f). Im Folgenden soll diese Hypothese anhand der Gesamtheit der Sammlung im Allgemeinen und an einer Anzahl konkreter Beispiele geprüft werden. Aufgrund dessen wird ein Fazit, werden Schlüsse zu ziehen sein, die die Provokation der Hypothese zu klären, vielleicht aufzulösen vermögen.

Demzufolge befasst sich die Arbeit mit Fragen aus sehr unterschiedlichen Fachgebieten: aus der Musikwissenschaft, Organologie, Musik- und Musizierpraxis, Museumspraxis,

Konservierung, Kuratierung und der (Schweizer) Geschichte. In keinem der Teilgebiete bin ich Experte. Der zentrale Aspekt ist derjenige der Organologie, der Instrumentenkunde: Die Fragestellungen sollen aus dem neutralen Blickwinkel des Instruments selbst betrachtet werden, ausgehend von seiner Materialität, Geschichte und seiner Musik.

In einem ersten Teil des Buchs wird die Entstehung der Sammlung Burri, ihre Eigenart und Bedeutung sowie ihr Umfang dargestellt. Auf dieser Basis wird in Kapitel 3 die zentrale Frage *to play or to display* diskutiert und werden in Kapitel 4 die Konsequenzen analysiert, die sich aus einer – wie auch immer erlaubten oder eingeschränkten – Nutzung der Instrumente für deren Erfassung, deren Katalogisierung ergeben.

Der zweite Teil, das umfangreiche Kapitel 5, befasst sich mit den Instrumenten selber. Dies geschieht nicht aus der allgemeinen, zwingend distanzierten Optik eines Katalogs, sondern in Form von Studien zu einzelnen Instrumenten und -gruppen. Das Vorgehen ist das eines progressiv sich nähernden, immer detaillierteren Hinschauens. Damit sollen die Bedeutung und Eigenart der ausgewählten Instrumente und – partes pro toto – auch der Sammlung aufgezeigt und charakterisiert werden.

Somit sind die drei zentralen Aufgaben der Pflege einer Sammlung in je einem Kapitel aus der Sicht der Instrumente und deren umfassenden Erhaltung thematisiert: (1) in Kapitel 3 deren Konservierung, ohne die alles andere nutzlos ist, (2) in Kapitel 4 deren Erfassung, ohne die wir nicht über eine Sammlung und ihre vielen Objekte sprechen können und (3) in Kapitel 5 deren Erforschung, ohne die das historische Erbe unverstanden bliebe. Dass solches nicht abschliessend möglich ist, ist einsichtig. Viele Fragen bleiben offen, wären in vertiefenden Studien zu beantworten. An vielen Punkten wird die Grenze des für die vorliegende Arbeit gesteckten Rahmens erreicht: Deren Ziel ist eine repräsentative Abbildung der Sammlung Burri, ihrer Herausforderungen und ihrer Chancen zugunsten der Erhaltung und des Verständnisses der Blasinstrumente und ihrer Musik.

2. Die Blasinstrumenten-Sammlung Karl Burri

Thema der Sammlung: Entwicklung der Blasinstrumente von Anfang bis heute! Ein kühne Behauptung, steht doch der Anfang total im Dunkel der Geschichte, vermutlich ist alles viel früher entstanden, als wir meinen und wissen.

Karl Burri, Notizen zu einer Ansprache 1992, Appendix [230]

Karl Burris Sammlung ist in ihrer Einmaligkeit geprägt durch diese seine Grundidee. Er sammelte mit dem Ziel, Geschichte und Vielfalt der Blasinstrumente zu erhalten und zu vermitteln. Seine Führung begann jeweils bei den ältesten Blasinstrumenten, den Tierhörnern [4], zeigte die technischen Entwicklungen im Holz- und Blechinstrumentenbau auf, führte über die Spezialausstellungen zu den Schweizer Instrumentenmachern, zu den Volksmusikbesetzungen und zu den Schweizer Militärinstrumenten und endete schliesslich im Musiksalon, wo die Raritäten ausgestellt waren. Dank der Breite der Sammlung, die nie in Depots gelagert, sondern immer vollständig ausgestellt war, erhielten Burris Gäste ein Panoptikum der Blasinstrumente, ihrer Herstellung und ihrer musikalischen Zusammenhänge vorgestellt. Dazu gehörte auch, dass Burri auf einigen Instrumenten spielte und dass Interessierte dies auch tun durften. Ein Instrument war für ihn wirklich *Instrument*, ein Werkzeug zum Musik machen mit all seinen klanglichen, technischen und historischen Implikationen, und nicht ein ästhetisches Objekt zur Präsentation in der Vitrine, und schon gar nicht ein simpler Wert, eine Geldanlage – ein Aspekt, der manchem Sammler wichtig ist.

Jede Sammlung ist zunächst eng verbunden mit der sammelnden Person oder Institution. Später emanzipiert sie sich, erhält eine selbständige Identität. Karl Burris Sammlung ist längst «erwachsen», von ihm losgelöst. Trotzdem können wir sie besser verstehen, wenn wir sie von ihm und von ihrer Entstehung her betrachten. Deshalb geht das vorliegende Kapitel von Burri als Person aus (2.1), stellt danach die Entstehung und Entwicklung seiner Sammlung dar (2.2), führt weiter zu einer überblicksartigen Erfassung der Instrumente aus unterschiedlichen Perspektiven (2.3) und kommt schliesslich zur Frage nach ihrer Zukunft (2.4).



[4] Zu Beginn einer Führung zeigte Karl Burri die ältesten Blasinstrumente: Meerschnecken, Nrn. 003/12–17 (Foto André Roulier).



[5] Familie Burri in Oberhofen, c1930, die Kinder von links sind: Fritz, Frieda, Karl und Kurt.



[6] Burri arbeitete zwischen den Aktivdienstzeiten bei *Modern Music* in Genf, Foto c1943.



[7] Erstes Konzert auf dem Bundesplatz in Bern als Dirigent (im Rang eines Wachtmeisters) c1945

2.1 Karl Burri (1921–2003)

Aufbau der Sammlung nur möglich gewesen durch den guten Geschäftsablauf meiner Firma in Bern. Alle meine Kunden haben am Erfolg indirekt mitgeholfen.

Karl Burri, Notizen zu einer Ansprache 1992 [13], vgl. Appendix [230]

Karl Burris Leben ist nie ausführlich dargestellt worden, das hätte seinem bescheidenen Wesen nicht entsprochen. Auch hier soll keine Biografie vorgelegt werden, sein Wirken soll vielmehr in Form von Blitzlichtern aus verschiedenen Blickwinkeln beleuchtet werden. Die Quellen dazu sind zum einen Gespräche mit seinen Verwandten, insbesondere seinem Bruder Fritz Burri, mit ehemaligen Mitarbeitern und andern Menschen, die Karl Burri gut gekannt haben. Zum andern beruht das Folgende auf Dokumenten wie Burris wenigen Notizen, einer Reihe von Zeitungsartikeln über ihn und seine Sammlung, der 16-seitigen Broschüre zu seinem 75. Geburtstag 1996, die Fritz Gerber für ihn niedergeschrieben hat (Gerber, Burri), sowie auf umfangreichem Videomaterial, das 2001 für eine Fernsehsendung aufgenommen wurde. In den Appendices A und B sind alle diese Dokumente aufgelistet und reproduziert, die Filmsequenzen transkribiert.

Biografisches

1921

Karl Burri wird am 28. Oktober in Bischofszell geboren. Seine Eltern sind Fritz und Frieda Burri, seine Geschwister heissen Frieda (1919–2011), Kurt (1920–2013) und Fritz (*1926) [5]. Im November 1921, also gleich nach Karls Geburt, zieht die Familie nach Oberhofen an den Thunersee, wo der Vater als Schuhmacher arbeitet und die Musikgesellschaft leitet. Deren Dirigentenpult befindet sich heute in der Sammlung, eine Plakette erinnert an alle ehemaligen Dirigenten. Später übernimmt Vater Burri zudem die Leitung der Musikgesellschaft Uetendorf und gründet den Handharmonika Klub Thun, wo er auch Akkordeon unterrichtet.

1930–

Karl Burris Interesse an der Musik ist durch den Vater vorgeprägt. Er lernt als Neunjähriger Trommel, mit dreizehn Flöte und spielt als 17-jähriger schon im Thuner Stadtorchester.

1937–1941

Lehre zum Instrumentenmacher bei Max Reiner in Thun. Reiner stammte aus der bedeutenden deutschen Instrumentenbautradition von Markneukirchen (Sachsen) und war c1896 nach Thun gekommen (Kälin, Blasinstrumente, 71).

1941–1945

Rekrutenschule, Unteroffiziersschule und Aktivdienst als Militärmusiker. In den Unterbrüchen vom Militärdienst arbeitet Burri bei *Modern Music* in Genf [6]. Er will hier insbesondere auch Französisch lernen, was ihm später im Umgang mit seiner grossen Kundschaft aus dem Welschland sehr zugute kommt. Als Trompeter-Wachtmeister ist er auch nach dem Krieg aktiver Militärmusiker, u.a. leitet er das Berner Regimentspiel 14 [7], und ist 1961 Gründungsmitglied des Schweizer Armeespiels als Piccolospieler, später als Kontrabassklarinettist [8].

- 1945 Am 1. Dezember Eröffnung der eigenen Reparaturwerkstatt für Holz- und Blechblasinstrumente an der Wildstrasse 8 in Bern (vgl. Geschäftsempfehlung vom 1.12.1945 [228]). Karl Burri hatte immer den Plan gehegt, nicht eine Firma für den Instrumentenbau, sondern eine *Reparaturwerkstätte* zu betreiben. Die Nachfrage erweist sich als genügend gross, das Geschäft gedeiht, 1947 nimmt er seinen ersten Lehrling auf.
- 1950 Umzug der Firma an die Morillonstrasse 15, wo auch Raum für einen Verkaufsladen vorhanden ist. Sein zweiter Lehrling ist Hans Zurbuchen, der als Angestellter bis zur Pensionierung in der Firma bleibt.
- 1951 Heirat mit Nelly Worni. Die beiden Kinder Konrad (*1953) und Rosmarie (*1955) wachsen mit dem Geschäft auf und führen es später weiter.
- Ab 1951 Das Geschäft wächst. Karls jüngerer Bruder Fritz Burri, gelernter Feinmechaniker, tritt 1951 ein. 1955 kommt Karls älterer Bruder Kurt dazu, der halbtags im Büro arbeitet.
- 1962 Das Haus an der Morillonstrasse muss einem Neubau weichen. Burri erwirbt darin Räume für die Firma. Während des Baus befindet sich das Geschäft für vier Jahre an der Sandrainstrasse [9]. 1966 können an der Morillonstrasse 11 die grosszügig eingerichtete Werkstatt im hellen Erdgeschoss und der grosse Laden mit Lager im Untergeschoss bezogen werden. Nun beschäftigt die Firma acht Mitarbeiter, Lehrlinge und erstmals auch eine Büroangestellte [10]. Die Zahl der Mitarbeitenden steigt in den 1980er Jahren bis auf fünfzehn an. Neben Karl Burri sind es sechs Angestellte in der Werkstatt, zwei Verkäufer, zwei Bürokräfte und ein Lehrmeister mit drei Lehrlingen in der Schule in Zimmerwald, danach reduziert sich das Personal kontinuierlich wieder.



[8] Burri war zunächst Piccolospieler, später Kontrabassklarinettist im Schweizer Armeespiel. Diese Kontrabassklarinette steht heute in der Sammlung, Nr. 978/398.



[10] Die Belegschaft c1966, neu in der Morillonstrasse 11. Von links: Kurt Burri, Bernhard Probst, Karl Burri, Christoph Gurtner, Hans-Rudolf Krebs, Hans Zurbuchen, Fritz Burri, Frau Lehmann, Roland Chapuis, Jürg Lohri.



[9] Vater Fritz Burri, stehend zweiter von rechts, arbeitete oft halbtags bei Karl. Foto von c1962 im Sandrain. Stehend von links: Hans Zurbuchen, Bruder Fritz Burri, A. Frutig, Vater Fritz Burri, Bruder Kurt Burri; kniend: Schütz, Mollet, Bernhard Probst.



[11] Karl Burri mit dem Kontrabasssaxophon von Buffet Crampon vor dem Museum in Zimmerwald.



[12] Die *Bärner Marschmusik* im Bundeshaus. Diese ad hoc-Formation hat Karl Burri (vorne vierter von rechts mit Flöte) gemeinsam mit Armin Walther (Hände hinter dem Rücken) initiiert.

- 1964 Beginn der Instrumentensammlung. 1970 Kauf des Hauses in Zimmerwald [11], wo Karl Burri sein Blasinstrumenten-Museum einrichtet.
- 1970 Das Konservatorium Bern ernennt ihn zu seinem offiziellen Blasinstrumentenmacher.
- 1980 Gründung der *Bärner Marschmusik* [12], einer nicht vereinsmässig organisierten Marschmusikformation, gemeinsam mit Armin Walther, der eine Musikaliensammlung mit 3000 Märschen besitzt.
- 1980 Gründung der Schule für Instrumentenreparateure. 1982 Bau eines dafür geeigneten Hauses in Zimmerwald, unweit des Museums [239]. Lehrmeister ist Christoph Gurtner, der 1966–69 bei Burri gelernt hatte. 1993 schliesst die Schule, die nie selbsttragend wurde. Sohn Konrad Burri bezieht Haus und Werkstatt.
- 1983 Karl Burri wird von der Musikkommission des Kantons Bern ein Spezialpreis für seine grossen Verdienste um das Blasmusikwesen zugesprochen. Es folgen weitere Preise: 1988 erhält er als erster Nicht-Berufsmusiker den Preis der Stephan Jaeggi-Stiftung, die bedeutendste Auszeichnung des Schweizer Blasmusikwesens, und 1997 einen Anerkennungspreis der Bernischen kantonalen Musikkommission für sein «leidenschaftliches Engagement hinter den Kulissen des Kulturbetriebes» (Laudatio, [244]). Dass er 1985 den kantonalen Kulturpreis erhielt, wie dies Gerber (Burri, 13) und Fiedler (Burri, 7) berichten, ist hingegen nicht richtig.
- 1989 Seine Frau Nelly stirbt, 1991 heiratet er Hilda Berger.
- 1991 Übergabe des Geschäfts an der Morillonstrasse an Tochter Rosmarie. Karl Burri ist in der Folge weiter präsent, besonders im Museum.
- 2003 Am 8. März stirbt Karl Burri an einem Herzstillstand, drei Tage nach einer an sich unkomplizierten Gelenkoperation.



[13] Karl Burri 1992 anlässlich der Ausstellung Blumen und Instrumente in der Orangerie der Stadtgärtnerei (vgl. seine Notizen zur Eröffnungsrede, [230]. Foto Peter Friedli).



[14, 15] Am 1. Februar 2003 führte Karl Burri uns Lehrkräfte der Musikschule Köniz durch seine Sammlung. Kurz danach, am 8. März 2003, starb er unerwartet.



[16] Karl und Fritz Burri beim Ausbeulen eines Bass'.

Persönliche Annäherungen an Karl Burri

Ich lernte Karl Burri bei Instrumentenkäufen und Reparaturen als umsichtigen Berater kennen. Als Student besuchte ich seinen Kurs zur Pflege der Instrumente und die Sammlung in Zimmerwald, hatte aber nie näher mit ihm zu tun. Er kannte mich, wie er alle seine Kunden persönlich kannte. Erst als einer meiner Schüler sich für seine Maturaarbeit mit historischen Trompeten auseinandersetzte, entdeckte ich, wie faszinierend und umfassend die Sammlung ist und wie Karl Burri damit umging. Der Schüler erhielt einen Schlüssel und durfte auf den Instrumenten üben. Kurz vor Karl Burris Tod erlebte ich mit meinen Musikschulkollegen nochmals eine Museumsführung mit ihm – ein bleibender Eindruck [14, 15]. Im Folgenden versuche ich, Burris Persönlichkeit aus vier sich ergänzenden Blickwinkeln zu beschreiben, denjenigen des Handwerkers, des Geschäftsmanns, des Innovators und des Neugierigen.

Der Handwerker. Karl Burri war gelernter Instrumentenmacher. Auch wenn er später kaum Instrumente selber baute (er war hierfür auch gar nicht eingerichtet), beherrschte er dieses Handwerk und behielt zeitlebens seine hohe Achtung vor handwerklich exzellenter Arbeit. Er habe «goldene Hände» gehabt, sagt der ehemalige Lehrling Jürg Lohri, der später in Luzern ein erfolgreiches Geschäft aufbaute. Burri kannte seinen Beruf also von der Pike auf. Dies merkte man im Umgang mit ihm gut und dies wurde auch von meinen Gesprächspartnern wiederholt hervorgehoben. Auch im Geschäftsmann Karl Burri war der Praktiker spürbar. So hatte er z.B. immer eine klare Idee der Zweckmässigkeit einer Reparatur oder Revision, wägte aus der Sicht des Kunden den Aufwand gegen den Ertrag ab. Er war ebenso an der Werkbank wie im Laden anzutreffen [16]. Unangenehme oder schwierige Arbeiten habe er laut Fritz Burri nach Geschäftsschluss oft selber ausgeführt.

Aufgrund dieser Vertrautheit mit dem Handwerk war ihm auch die Lehrlingsausbildung ein derart wichtiges Thema, dass er mithalf, diese zu reformieren. Es war auch sein Verdienst, dass Instrumentenreparateur zum eidgenössisch anerkannten Beruf wurde – vorher wurden in der Schweiz nur Instrumentenbauer ausgebildet (Fiedler, Burri, 7). 1980 gründete er seine Schule. Im eigens dafür gebauten Haus in Zimmerwald wurden in der Folge neun Lehrlinge ausgebildet [17]. Insgesamt lernten über 20 Instrumentenreparateure bei Burri, einige Handwerker und Musiker durften bei ihm zudem einen «stage» machen, um Teilgebiete des Handwerks zu erlernen (vgl. Burris eigenhändige Liste seiner Lehrlinge im Appendix A [231]).

Der Geschäftsmann. Karl Burri wurde vom grossen Erfolg seines Geschäfts fast überrollt. Dass es so gut florierte, hatte zum einen mit dem damaligen Aufschwung des Blasmusikwesens und den entstehenden Musikschulen zu tun, zum andern mit Karl Burris gutem Geschäftssinn. Er erkannte, dass hierzulande Geschäfte fehlten, die Instrumente professionell reparierten und richtete seine Firma danach aus. Die Nachfrage war enorm, die Kundschaft kam aus der ganzen Schweiz zu ihm. Burri investierte aber nicht nur in die Werkstatt, sondern auch in den Verkauf, als er zum Beispiel als erster Händler Sousaphone präsentierte [18]. Bald waren diese in der Armee und in mancher ziviler Blasmusik zu sehen. Früh erkannte er zudem die Fortschritte und den kommenden Aufschwung japanischer Instrumentenmacher, insbesondere der Firma Yamaha, zu der er eine enge Beziehung aufbaute und die er 1973 in Japan besuchte. Mit der Investition in grosszügig angelegte Geschäftsräume an der Morillonstrasse 11 bewies er Mut. Auch hier kam Handwerk vor Handel: Im hellen ebenerdigen Stock richtete er die Werkstatt ein, unten den Laden.

Karl Burri hatte ein ausgezeichnetes Gehör für die Anliegen seiner Kunden. Man hatte immer das Gefühl, er stehe auf deren Seite. Das waren Musikschüler, Berufsmusiker und ganz besonders Blasmusiken. Diesen bot er Instrumentenchecks für ganze Musikcorps an und führte zahlreiche Neuinstrumentierungen durch, die vom Kanton Bern grosszügig subventioniert wurden. Im Tausch erhielt er Occasion-Instrumente, die er vermieten konnte. So hatte er bald ein grosses Lager an Mietinstrumenten, 1986 spricht er von 6500 Stück (Neuhaus, Südwind, vgl. Appendix B [240]; Fritz Burri erinnert sich an nur ungefähr halb so viele Mietinstrumente). «Manchen angehenden Vereinen hat Karl Burri die Instrumente zur Verfügung gestellt und in der Regel gar auf Mietgebühren verzichtet» (Laudatio zum Preis der Stephan Jaeggi-Stiftung 1988, vgl. Appendix [241]). Später, wenn eingekauft wurde, rechnete sich dies dann schon – eine Strategie, die die Konkurrenz nicht mitgehen wollte oder konnte. Die meisten Mietinstrumente waren ausgemietet und trotzdem fand man im Lager immer etwas Geeignetes. Wenn etwa ein Militärspiel für eine Besetzungsänderung rasch ein paar Instrumente benötigte, ging man lieber an die Morillonstrasse, als durch die Zeughausbürokratie (Gerber, Burri, 7). Zum Geschäftsmann Burri gehörte auch, dass er sich an den Konzerten und andern Anlässen der Musikgesellschaften zeigte, manchmal an mehreren am gleichen Tag. Wochenende und Ferien kannte er nicht.

Der Innovator. Man könnte Karl Burri als «Macher» bezeichnen, als einen, der Ideen hat und diese unbeirrt umsetzt: ein eigenes Geschäft, eine Sammlung mit Museum, eine Schule, eine Marschmusik. Für all dies fragte er nicht nach Unterstützung, nach Subventionen, sondern er ergriff die Initiative. «Im Nachhinein wird es sich dann schon lohnen» – diese Grundhaltung Karl Burris heben meine Gesprächspartner hervor. Er war zudem ein begabter Improvisator und Tüftler, der Lösungen suchte, wo sich technische Probleme stellten. Er erlernte autodidaktisch die Reparatur von Holzblasinstrumenten und perfektionierte diese fortlaufend, studierte die Abläufe in der Werkstatt und verbesserte deren Effizienz, richtete einen eigenen Polierraum ein, um maschinell polieren zu können. Er war schweizweit der Erste, der ein grosses Reinigungsbad, später ein Silberbad und einen Trocknungsschrank anschaffte.

Manchmal stand ihm der Sinn nach humorvollen Nebengeleisen. So baute er besonders kleine und besonders grosse Instrumente, um im Museum die Extreme aufzeigen zu können (vgl. Kapitel 5.7). Bekannt wurde etwa die *kleinste Trompete der Welt* (Nr. 865/884) für den Clown Dimitri, mit dem er befreundet war. Oder er konstruierte ein aus vielen Teilen zusammensteckbares metallenes Alphorn, das viel leichter zu transportieren war als die üblichen Alphörner. Es scheint, dass er immer bereit war, einen Schritt vorwärts zu machen – nicht um als Revolutionär das Bisherige zu verlassen, sondern um es als Innovator zu erweitern.

Der Neugierige. Die Basis dazu scheint mir in Karl Burris grosser Offenheit zu liegen: in seiner Neugierde sowohl für das Neue wie auch für das Alte, Historische, in seinem Blick sowohl fürs Globale (zum Beispiel für die neuen Sousaphone, für die aufstrebende Firma Yamaha) wie auch fürs Lokale (für die Blasmusiken, seine Kunden). Die Anliegen der Musikerinnen, die Probleme der Musikanten und der Vereine interessierten ihn. Dabei kam ihm sein Kommunikationstalent zugute; er fragte und hörte interessiert zu. Die beiden Charakterzüge Neugierde und Kommunikationsfreudigkeit sind auch der



[17] Werkstatt der Schule für Instrumentenreparateure in Zimmerwald 1983 mit Lehrmeister Christoph Gurtner und den Lehrlingen Marcel Reuteler und Beat Hirschi (Foto Margrit Baumann).



[18] Präsentation der Sousaphone aus den USA anlässlich einer Verkaufsausstellung im Casino Bern.

Grundstein seiner Sammlung und des Museums: sein Interesse an der Geschichte der Instrumente sowie an den unzähligen technischen Feinheiten der Blasinstrumente, gepaart mit dem Bedürfnis, dieses Interesse zu teilen. Deshalb studierte er die Publikationen zum Instrumentenbau und fasste sein so erworbenes Wissen 2001 in der Schrift *5 Themen über Blasinstrumente* (Burri, 5 Themen) für Gleichinteressierte zusammen.

Die obigen Stichworte vermögen selbstverständlich nicht den ganzen Karl Burri zu zeichnen. Er lebte für die Musik, ob nun als Musikanter, der viele Instrumente spielen konnte, ob als Händler und Handwerker oder als Führer durch sein Museum. Er liebte die musizierenden Menschen und besonders die Kinder und Jugendlichen. Die Autoren der 2004 erschienenen Gedenkschrift *in memoriam karl burri*, die eine Reihe von Beiträgen zu historischen und instrumentenbaulichen Fragen, ein Bild von Dimitri und sogar eine Komposition enthält, schreiben (Fiedler et al., Burri, 7):

Karl Burri war mit seinem Wissen, mit seiner Fachkompetenz und seiner Warmherzigkeit über viele Jahre hinweg eine nicht wegzudenkende Gestalt der Berner Musikszene. Seine Bescheidenheit und Grosszügigkeit hat uns einen tiefen Eindruck hinterlassen. [...] Neben fachlichem Wissen und handwerklichem Geschick hatte Karl Burri eine persönliche Ausstrahlung, die in Worten nicht zu beschreiben ist.

[19] Die legendären Manufakturen wie Sax und Gautrot hatten ihre eigenen Werksmusiken. Und so gab es auch die *Burri-Musig*, von links: Hans-Rudolf Krebs, Mario Colombo, Christoph Gurtner, Fritz Burri, nicht erkennbar, Roland Chapuis, Karl Burri, Konrad Burri, Hans Zurbuchen (Foto c1968).



2.2 Zur Geschichte der Sammlung

Angeregt durch Kontakte mit meinem, leider verstorbenen Sammlerfreund, Pfr. Wilhelm Bernoulli, Schloss Greifensee, begann die Sammlertätigkeit bewusst, vorher nur gelegentlich und ohne Ziel. Zu Beginn der Sammlertätigkeit besass ich bereits einige Raritäten, ohne es zu wissen.

Karl Burri in Notizen für eine Rede 1992, Appendix [230]

1964 besuchte Karl Burri zum ersten Mal die Instrumentensammlung von Pfarrer Bernoulli im Schloss Greifensee bei Zürich [20]. Er war sehr beeindruckt von diesem Schatz historischer Blechblasinstrumente und Bernoulli ermunterte ihn, selber eine Sammlung zu beginnen – die würde dann «ganz von selber wachsen». Dieser Besuch war die Initialzündung für Karl Burris Sammlung, die er nun gezielt aufzubauen begann. Sein Interesse galt namentlich den unzähligen Erfindungen und technischen Innovationen für Blech- und Holzblasinstrumente, wie sie besonders im 19. Jahrhundert zu einer Vielfalt von Typen und Sondermodellen geführt hatten. Dieses *inter-esse* wollte er in der Folge nicht für sich behalten, sondern er wollte es mit andern teilen – und damit war auch die Idee des Museums geboren.

Nun ist es nicht so, dass Burri 1964 nicht schon alte Instrumente besessen hätte. Auch dank seinem Unwillen, etwas fortzuwerfen, waren laut Fritz Burri «alte» Instrumente schon an der Morillonstrasse 15, wo die Firma bis 1962 war, in der Remise gestapelt und aufgehängt gewesen. Hellhörig sei Karl geworden, als ein Kunde ihm viel Geld für ein solches angeboten habe (Baumann, unbekannte Zeitung c1983, Appendix [239]). 1972 sagt er: «Mit meiner Blasinstrumenten-Sammlung, die, nach Gattungen geordnet, eine (natürlich nicht vollständige) Entwicklungsgeschichte der Holz- und Metallerzeugnisse zeigt, habe ich vor fünfzehn Jahren begonnen» (vgl. Appendix [233], analog formuliert 1974, Appendix [234]). Das muss somit um 1957 gewesen sein. Einiges davon hatte er auch an Bernoulli in dessen Sammlung abgegeben. Nach dem Besuch bei jenem in Greifensee 1964 «begannt die Sammlertätigkeit bewusst» (vgl. Eingangszitat). Zudem wollte Burri alte Instrumente restaurieren und wieder spielbar machen.

Wie entwickelte sich die Sammlung? Woher kommen die Instrumente?

Die Sammlung Burri umfasst heute rund 1200 Instrumente, 150 Bilder und viele weitere Objekte. Sie ist damit, wie einleitend umschrieben, eine der umfangreichsten Sammlungen europäischer Blasinstrumente. Da Karl Burri über die Eingänge nicht Buch führte, ist ihre Entwicklung nicht im Detail rekonstruierbar. Es scheint tatsächlich so zu sein, dass sie fast von selber wuchs, wie es Bernoulli prophezeit hatte. Burri notiert 1992: «Kauf von Instrumenten bei Antiquitätenhändlern, Trödlern, privaten Anbietern, Musikvereinen. Die grosse Chance kam durch persönliche Kontakte mit alten französischen, italienischen, deutschen und englischen Fabrikanten» (Notizen für eine Rede 1992, Appendix [230]).



[20] Pfarrer Dr. h.c. Wilhelm Bernoulli sammelte über 50 Jahre Blechblasinstrumente und Trommeln. Er vermachte seine Sammlung von rund 900 Objekten 1980 dem historischen Museum Basel (Foto Historisches Museum Basel, Sammlung Bernoulli).



[21] Dieses Saxhorn *suraigu* in hoch B, ein Prototyp von Buffet Crampon, tauschte Burri mit Walter Buser gegen andere Objekte. Es befindet sich heute im Trompetenmuseum Bad Säckingen. Weltweit sind nur zwei solche Saxhörner in hoch B bekannt.

Die Instrumente kamen demnach auf unterschiedlichen Wegen in die Sammlung:

1. Viele «alte» Instrumente erhielt Burri von Musikern, Blasmusikern und von Militärkollegen. Oft wurden solche beim Kauf eines neuen Instruments eingetauscht, mitunter brachte jemand laut Fritz Burri ein «altes» Instrument zum Besuch des Museums mit.
2. Auf der Suche nach Objekten fragte Burri in Instrumentenbauunternehmen nach alten Beständen. Die Zytglogge Zytig zitiert ihn so: «Beim Besuch einer Fabrik in Paris [Buffet Crampon] entdeckte ich auf dem Dachboden eine grosse Zahl von Instrumenten, die nicht mehr gebraucht wurden. Wir durften auslesen, was wir wollten. Bezahlen mussten wir schliesslich nicht die einzelnen Stücke, sondern den Kilopreis für das Metall. Schwierigkeiten gab es erst beim Zoll» (Cuvit, Appendix [238]). Die vier Transporte von Paris nach Bern mit bis zu vier Autos sind legendär. Einige der bedeutenden Instrumente der Sammlung stammen laut Christoph Gurtner aus diesem Estrich der Firma *Buffet Crampon*: das Altsaxophon von Sax (Einzelstudie in Kapitel 5.3), die Prototypinstrumente* von Buffet, ein Serpent, ein Sarrusophon, das Sudrophon und die Evette & Schaeffer-Clairons. Offenbar bestand bei dieser Firma noch kein Bedürfnis, das historische Erbe zu erhalten, und Karl Burri nutzte diese Chance. Mit andern Sammlern und Museen tauschte er Instrumente und andere Objekte. So etwa mit Walter Kälin, Kurator am Landesmuseum Zürich, und mit Walter Buser, dessen Sammlung heute den Grundstock des Trompetenmuseums in Bad Säckingen bildet. Einige der bedeutenden Exponate in dieser schönen Ausstellung im Trompeterschloss befanden sich früher in der Sammlung Burri, so etwa der Prototyp eines Saxhorn *suraigu* in hoch B von Buffet Crampon, das als frühe Piccolotrompete verstanden werden kann [21]. Welche Instrumente oder Bilder Burri im Gegenzug von Walter Buser erhielt, ist nicht bekannt.
3. In der Regel investierte Karl Burri nicht Geld in Ankäufe. Gelegentlich ging er auf Antiquitätenmärkte oder kaufte Raritäten, die ihm zugetragen wurden. So erwarb er 1973 vom Antiquitätenhändler Andreani zehn Raritäten [22] und 1974 von der Musikgesellschaft Hundwil ein Ensemble historischer Instrumente (vgl. Kapitel 5.2). Die *musette de cour* (Nr. 1100/779 [45]), das wertvollste Instrument der Sammlung, kaufte er schon damals für viel Geld.

Diese Auflistung der Wege, auf denen die Instrumente in Burris Sammlung kamen, folgt in ihrer Reihenfolge einer Annahme ihrer Häufigkeit: die Mehrheit der Instrumente wurden Burri von Bläsern zugetragen, die Minderheit hat er gezielt gekauft oder getauscht.

Dies illustriert, wie Karl Burri gesammelt hat. Er suchte in der Regel nicht möglichst wertvolle Objekte oder Präsentierstücke, um sie in Vitrinen auszustellen. Er sammelte aus seinem Interesse an der Vielfalt des Instrumentenbaus und dessen Traditionen heraus möglichst viele und unterschiedliche Objekte. Diese wollte er den daran interessierten

* Unter Prototyp verstehe ich die Modellinstrumente, die die Instrumentenmacher als Urbilder ihrer Modelle in der Werkstatt behielten, die demzufolge nie spielbereit fertiggestellt wurden. Berühmt ist etwa Adolphe Sax' Saxophon Nr. 1, das auf Bildern seiner Werkstatt an der Wand hängend zu erkennen ist. In der Sammlung Burri befinden sich überraschend viele Prototypen, sie wären eine eigene Studie wert.

25.6.73 von Hr. Andreani gekauft:

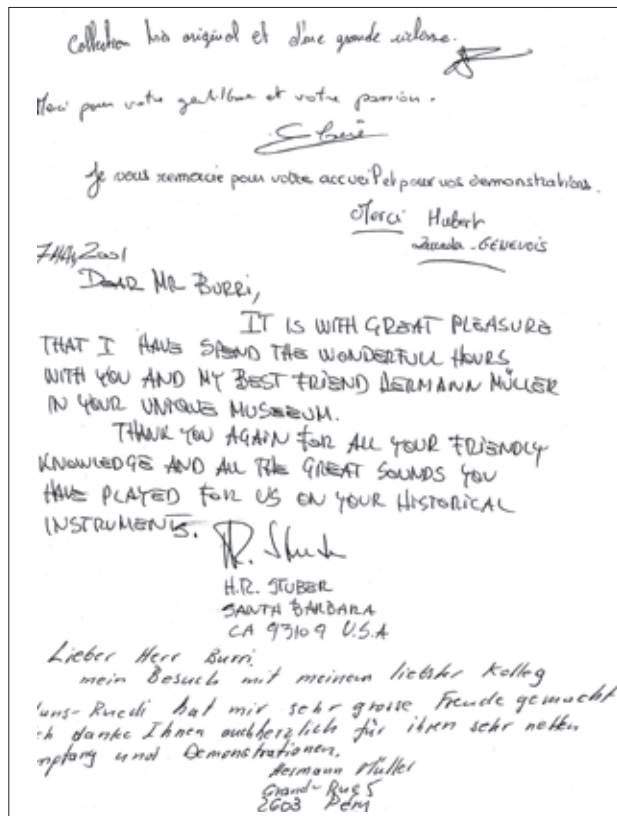
1 Barocktrompete München mit Bögen
 1 Drachenhornstumpete Hirabrunner m. Notenbuch
 1 Waldhorn Hirsbrunner mit 2 Ventilen
 1 Fagott Dresden
 1 Musettefiebass IIR (od. H R)
 1 Musettenalt
 1 Schellenbaum
 1 Glockenspiel mit Handgriff
 1 Flöte Buffet à Paris
 1 Musiktasche Cadets Ly Chaux-de-Fonds
 1 kleine Schalmei

10 Instrumente

[22] Einer der wenigen erhaltenen Eingangsvermerke Burris: Bei diesem Ankauf 1973 vom Berner Antiquitätenhändler Andreani handelt sich durchwegs um bedeutende Stücke der Sammlung: Naturtrompete Saurle Nr. 26/38, Drachenhornposaune Hirsbrunner mit Notenbuch Nr. 13/25, Horn Hirsbrunner Nr. 103/738, Fagott Nr. 511/463, Musettefiebass Nr. 435/768, Musettenoboe Nr. 436/769, Glockenspiel Nr. 724/712, Flöte Buffet Nr. 584/704, der Schellenbaum und die kleine Schalmei sind nicht mehr identifizierbar. Wie Andreani zu dieser kleinen aber feinen Sammlung kam, ist nicht bekannt.

Menschen zeigen können. Sein Ziel bestand in der Folge in der Vervollständigung seiner Präsentation. So wollte er komplette Instrumentenfamilien nebeneinander ausstellen, etwa die vierzehn Klarinetten, die er sich als Treppe von der kleinsten zur grössten vorstellte (vgl. Interview im Appendix B S. 272), die Saxophone von Kontrabass bis Sopranino oder die Gesamtheit der Schweizer Kantonstrommeln (letzteres erreichte er nicht). Dieser Fokus auf die Vielheit und Variation prägt den Charakter der Sammlung.

Von Beginn weg ist das Spielen der Instrumente eine Selbstverständlichkeit und das Wieder-Spielbar-Machen ein Ziel. Burri sagt 1974: «Ich hoffe, noch genug Zeit zu besitzen, alle meine Schätze zu restaurieren, sie wieder zum Klingen zu bringen» (Berner Tagblatt, Appendix B [234]). 1982 ist das Ziel dasselbe, aber er glaubt nicht mehr daran, es selber erreichen zu können: «Das Restaurieren ist ein zeitraubende Sache. Das kann die nächste Generation machen» (Cuvit, Appendix B [238]). Eine Anzahl Blechinstrumente haben er und sein Bruder Fritz gereinigt, repariert und teilweise wieder funktionstüchtig gemacht. Im Unterschied zur Sammlung Bernoulli wurden sie nie lackiert. Einige Holzinstrumente wurden laut Andreas Schöni durch Christian Schönenberger abgeschliffen und teilweise mit Schellack lackiert. Dass alle Besucher auf den Instrumenten spielen durften, scheint für Burri nie ein Diskussionspunkt gewesen zu sein. Die erhaltenen Zeitungsartikel und zahlreiche Gästebucheintragungen illustrieren, wie wesentlich diese Spielerlaubnis war. Die Schreibenden bewundern insbesondere, dass Karl Burri selber viele Instrumente beherrschte und während der Führung spielte [23, 24].

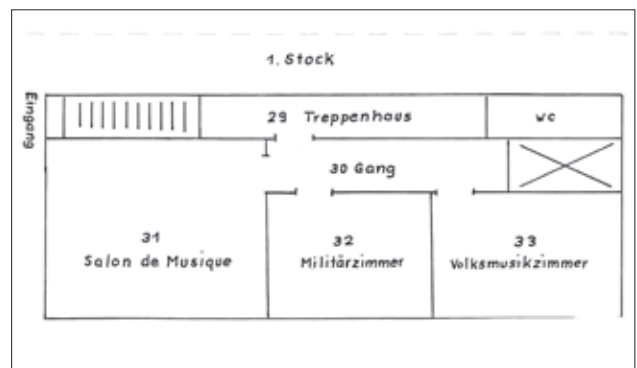


[23, 24] «The great sounds you have played for us on your historical instruments» schreibt Hans-Ruedi Stuber am 7. Mai 2001, der bei einem früheren Besuch auch Maurice André in die Sammlung führte. Die Schulklasse aus Bern durfte 2002 «nicht nur schauen und hören, sondern blasen, trommeln, pfeifen ...».

Die «Blasinstrumenten – Sammlung Zimmerwald Karl Burri»

Um die Sammlung unterbringen zu können, sah sich Burri nach geeigneten Räumlichkeiten um. Diese fand er mitten im Dorf Zimmerwald unweit von Bern. Im ehemaligen Restaurant Beauséjour (das angeblich bei der internationalen sozialistischen Konferenz 1915 in Zimmerwald eine Rolle gespielt hatte) mietete er das Erdgeschoss. 1970 konnte er das 200-jährige Haus kaufen, liess es renovieren und richtete darin sein Museum ein, wo es bis 2008 blieb. Das Ausstellungskonzept, wie es im Folgenden beschrieben wird, wurde während dieser fast 40 Jahre nicht verändert (Grundrisse [25, 26]). Das Prinzip war dasjenige eines «Schaulagers», alle Objekte waren ausgestellt, was ein sehr reiches und dichtes Bild ergab. Ohne Führung war dies jedoch nicht zu verstehen, man sah vor lauter Bäumen den Wald nicht mehr. Wie eine Führung mit Karl Burri ablief, ist für eine Fernsehsendung im NZZ-Format festgehalten worden (vgl. Mitschrift der Rohaufnahmen im Appendix ab S. 270).

[25, 26] Grundriss der Sammlung in Zimmerwald. (Für das zweite Inventar wurde die Ausstellung durch Fritz Burri zusätzlich in 34 Sektoren eingeteilt.)



Der *Hauptausstellungsraum* des Museums, in welchem die Geschichte der Blasinstrumente gezeigt wurde, war in der ehemaligen Wirtsstube im Erdgeschoss eingerichtet [27]. Eine Führung begann hier und die Besucher erhielten eine klingende Musikgeschichte erzählt, vom Schnecken- und Tierhorn über den Serpent, die Naturtrompete, die Ophikleide (mit dem «dies irae» aus Hector Berlioz' *Symphonie fantastique* [14]), bis hin zu den Erfindungen von Adolphe Sax, den Burri sehr verehrte, zur Stockflöte, zu den technischen Neuerungen der Böhmlöte und vielem anderen. Burri hob dabei instrumentenbauliche Entwicklungen und insbesondere Erfindungen hervor, die seine Hochachtung besaßen und welche er auch seinen Besuchern vermitteln wollte.

Die anderen Räume des Hauses waren jeweils einem Spezialthema gewidmet. Im hinteren Raum im Erdgeschoss war eine historische *Werkstatt* für den Blechblasinstrumentenbau eingerichtet [28]. Die Maschinen waren jene von Max Reiner aus Thun, die Burri bei der Geschäftsaufgabe der Söhne Reiner im letzten Moment vor der Verschrottung retten und kaufen konnte. Es sind somit die Werkzeuge, auf denen er selber sein Handwerk gelernt hatte. Hier konnte er die zahlreichen Arbeitsgänge erläutern, die ein Instrumentenbauer vom flachen Blech bis zum fertigen Instrument ausführen musste. Gut verständlich wurde dabei zum Beispiel, wie ein Schallstück einer Trompete oder eines Saxophons gebaut wird. An den Wänden dieses Raums waren die Instrumente von Schweizer Instrumentenmachern ausgestellt.



[27] Der Hauptausstellungsraum, Seite Holzblasinstrumente (Foto Heidi Zimmermann)



[28] Schweizer Instrumentenmacher und Werkstatt
(Foto Stefan Schwarz)



[29] Musiksalon
(Foto Heidi Zimmermann)

Im Treppenhaus zum Obergeschoss hingen Alphörner, Büchel und drei Schellenbäume. Im Obergeschoss stellte Karl Burri unterschiedliche Musizierformen dar, in welchen die Blasinstrumente eine wesentliche Rolle spielen. In den drei Räumen hatte er einen Musiksalon, ein Militärmusikzimmer sowie ein Volksmusikzimmer eingerichtet. Der Musiksalon war im Jugendstil möbliert und beherbergte, teilweise geschützt durch Vitrinen, besonders schöne Instrumente aus der Zeit um 1900 [29]. Das Mobiliar, laut Expertise auf c1895 zu datieren, hatte Burri gekauft, als sich noch niemand für Jugendstil interessierte. Das Militärmusikzimmer zeigte Instrumente und Besetzungen der Schweizer Armee, u.a. ein vollständiges *Bataillonsspiel* von 1890 sowie Uniformen und Bilder zur Schweizer Militärmusikgeschichte [30]. Im Volksmusikzimmer waren verschiedene Besetzungen mit Blasinstrumenten der Schweizer Volksmusik ausgestellt [31]. Ins Auge stach hier die Fahrradmusik von Dulliken, eine Vereinsform, die man als Kavalleriemusik des armen Mannes betiteln könnte: sieben Instrumente und ein originales Fahrrad dieses Musikvereins, ergänzt durch Fotografien. Im Estrich schliesslich lagerten grosse Blechblasinstrumente, Pauken und Trommeln [32].

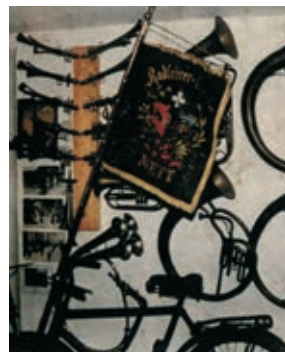
Mit dem Anwachsen der Sammlung wurde das Haus nicht grösser. Die kleineren Instrumente wurden in der Folge immer dichter ausgestellt. Für die grossen im Estrich hingegen wurde es bald zu eng. Deshalb mietete Burri ab 1985 im ehemaligen Bauernhaus nebenan die grosse Remise [33]. Darin versammelte er seine etwa 30 Paukenpaare, viele grosse und kleine Trommeln sowie Uniformen und Mannequins, darunter sogar ein Pferd mit seinem Paukenpaar. Er hatte die Idee, ein Paukenmuseum einzurichten, die er aber nie verwirklichte. Nach seinem Tod gingen diese Instrumente teilweise an Hans Ebersold in Sarnen, der ein derartiges Museum plant.

Die Entwicklung des Museums 1970 bis 2008

Wie die Sammlung quantitativ gewachsen ist, kann trotz fehlender Buchführung in groben Zügen rekonstruiert werden. Hinweise hierfür finden wir in den Inventaren, in Zeitungsartikeln und auf Fotografien. Die Resultate dieser Spurensuche werden im vorliegenden Abschnitt dargestellt.



[30] Militärmusikzimmer
(Foto Martin Bütikofer)



[31] Volksmusikzimmer mit Fahrradmusik und Schalmeyenmusik
(Foto Martin Bütikofer)



[32] Estrich
(Foto Bruno Kampmann)



[33] Pauken, Trommeln und Uniformen fanden ab 1985 in dieser Remise Platz.

Von der Sammlung in Zimmerwald sind zwei Inventare erstellt worden. Ein erstes ab c1985 in Form einer Kartei, die laufend nachgeführt wurde, ein zweites mit gleichem Inhalt um 2000 als Liste. Die Inventare enthalten für jedes Instrument Angaben zum Hersteller und eine ungefähre Datierung. Hingegen finden sich darin kaum Vermerke zum Zustand und zur Besitzergeschichte. Aus dem Aufbau der Inventarnummern erhalten wir Informationen über die Entwicklung der Sammlung.

Für das erste Inventar liess Burri Karteikarten drucken (vgl. [21]) und die Instrumente einzeln fotografieren. Hierfür packte er jeweils eine Instrumentengruppe ins Auto und brachte sie ins Fotostudio Roulier in Zimmerwald. Im Museum selber war das Fotografieren nicht möglich, da es für eine gute Ausleuchtung der Objekte zu eng war. Diese Erfassung kann anhand der Einträge im Inventar «1. Fototag» bis «12. Fototag» und der Erinnerungen des Fotografen rekonstruiert werden. Sie erfolgte demnach in zwölf Tagen, verteilt über einige Monate, wobei pro Fototag rund 80 Instrumente abgelichtet wurden.

Gleichzeitig wurden die Instrumente erstmals nummeriert. Die damals angebrachten Nummernkleber sind auf den meisten Instrumenten noch vorhanden. Die Karteikarten wurden in der Folge durch Karl Burris Freund Armin Walther beschriftet. Dieser sei es laut Fritz Burri gewesen, der auf eine Inventarisierung gedrängt habe, da die Sammlung kontinuierlich in Umfang und Wert wuchs. Sie sollte endlich versichert werden. Doch die unterste Zeile auf den Karteikarten zum Versicherungswert blieb immer leer. Die Sammlung wurde in der Folge als Ganzes und nicht aufgrund von Einzelwerten versichert. Dieses erste Inventar, einschliesslich der Fotonegative, befindet sich heute bei der Sammlung.

Wann das Inventar begonnen worden war, ist nicht mehr exakt festzustellen. Fritz Burri und der Fotograf André Roulier schätzen, dass es um 1985 gewesen sein muss. Das ist plausibel: Ein Artikel über die Sammlung in der Coop-Zeitung vom 11.12.1986 wird mit Bildern von Roulier illustriert, ein terminus ante quem für die «Fototage». In der Folge benutze ich für dieses erste Inventar die Datierung «c1985».

Die Abfolge der Inventarisierung ist an der Reihenfolge der dabei vergebenen Nummern erkennbar. Sie folgte unverkennbar der damaligen Ausstellung, ist somit ein Abbild des Museums um c1985 (vgl. [25, 26]). Zuerst an der Reihe waren die rund 400 Blechblasinstrumente und 150 der Holzblasinstrumente des Parterres in deren Reihenfolge im Museum, begonnen bei der Eingangstüre, wo auch die Führungen begannen. Darauf folgten die 200 Instrumente, die im oberen Stockwerk ausgestellt waren, und schliesslich die restlichen 200 Holzblasinstrumente des Parterres, die Flöten und alle Klarinetten. Diese offensichtlich durch die Abfolge im Museum geprägte Ordnung des Inventars endet bei Nummer 982. Dies lässt den Schluss zu, dass zum damaligen Zeitpunkt c1985 diese 982 Blasinstrumente ausgestellt waren. Die Trommeln wurden damals noch nicht erfasst.

Bei den Nummern 983 bis 1235 folgen sich die Instrumententypen bunt durcheinander, sind nicht ein Abbild der Ausstellung. Dies lässt den Schluss zu, dass diese Instrumente nach der Fertigstellung der ersten Inventarisierung in die Sammlung kamen und bei ihrem Eingang fortlaufend nummeriert wurden. In einer weiteren Fotoaktion um 1990 wurden einige davon auch abgelichtet. Das Ende des Inventars weist dann wieder eine Logik auf: Unter den Nummern ab 1236 sind die grossen Bassinstrumente und fast alle Trommeln und Pauken erfasst. Dies lässt den Schluss zu, dass sie alle im Estrich und in der Remise nebenan lagen und nun auch inventarisiert wurden.

Letztlich kam die Sammlung ums Jahr 2000 auf die stolze Zahl von 1481 Instrumenten. Das folgende Schema fasst die Struktur der Nummerierung zusammen, die ja ein Abbild der Entstehung der Sammlung ist:

1. Teil, c1985 inventarisiert:
 - 1–16: Schneckens, Tierhörner, Spezialinstrumente
 - 17–412: Naturtrompeten, Naturhörner, Blechblasinstrumente mit Löchern, Klappen und Ventilen
 - 413–584: Saxophone, Oboen, Flöten, Fagotte
 - 585–770: Militärzimmer, Musiksalon, Volksmusikzimmer, Treppenhaus
 - 771–982: weitere Flöten, Klarinetten
2. Teil, c1985 bis c1992 inventarisiert:
 - 983–1235: Instrumententypen durcheinander, wohl in der Abfolge ihres Eingangs
3. Teil: Inventur des Estrichs und der Remise:
 - 1236–1296: Bassinstrumente Blech und diverse Instrumente
 - 1297–1481: Trommeln, Pauken und grosse Trommeln und diverse Utensilien

Diese Zahl von 1481 Nummern kann jedoch nur als Grössenordnung der effektiven damaligen Instrumentenanzahl verstanden werden, denn einzelne Nummern waren doppelt, andere gar nicht vergeben worden. Zudem befanden sich einige Instrumente nicht mehr in der Sammlung, da Burri sie inzwischen verschenkt oder getauscht hatte. Viele Objekte wie Bilder und Accessoires sind zudem in diesem ersten Inventar nicht erfasst worden.

Ein zweites Inventar verfasste Fritz Burri um 2000 als Ausstellungskatalog in A4-Format mit Schreibmaschine, eine Kopie davon liegt heute im Archiv der Sammlung. Die Angaben zu den Instrumenten entnahm er den Karteikarten von Inventar 1. Er teilte hierfür die damalige Ausstellung in Sektoren auf (vgl. [25, 26]) und listete die jeweiligen Instrumente, in jedem Sektor oben links beginnend, auf. Demzufolge besitzen wir mit diesem zweiten Inventar ein Abbild des Museums vor seiner Verlegung nach Bern.

Die Presse und Fotografien als Quelle zu Geschichte und Entwicklung der Sammlung

Regelmässig erschienen in verschiedenen Zeitungen Artikel über Karl Burri und sein Museum (aufgelistet und auszugsweise reproduziert im Appendix B ab S. 250). Deren Texte und Bilder geben uns weitere Informationen über die Entwicklung der Sammlung. Der älteste erhaltene Artikel erschien 1972 im *Wir Brückenbauer*. Darin ist von «an die 600» Instrumenten die Rede. Einige weitere Artikel bis 1986 schreiben von 700 Instrumenten. Der Berner Oberländer zitiert am 8.9.1992 Karl Burri dann so: «Ungefähr 1000 Instrumente werden es schon sein.» Offenbar hat jener in seiner Zurückhaltung bei Zahlenangaben untertrieben, denn aus dem Inventar folgern wir, dass es 1986 fast 1000 Objekte gewesen sein mussten, 1992 schon um 1400 (der damals noch nicht inventarisierte Estrich eingerechnet).

Für den Fernseh-Beitrag *Klingende Erinnerung* vom 18.11.2001 im Sendegefäss *NZZ-Format* wurde im September 2001 umfangreiches Filmmaterial gedreht. Die gesamten Roh-

aufnahmen – das einzige erhaltene Videomaterial des Museums – sind heute in der Sammlung archiviert. Eine Mitschrift davon findet sich im Appendix B ab S. 268. Es umfasst u.a. ein Interview mit Karl Burri und eine Führung durch den Hauptausstellungsraum in Zimmerwald und bildet so das wohl lebendigste Dokument zu seiner Sammlung. Gefragt zu deren Geschichte nennt Burri hier, wie schon in andern Zusammenhängen, den Besuch bei Bernoulli 1964 als Initialzündung und seine Ankäufe bei Pariser Firmen als die «grosse Chance». Den Umfang der Sammlung beziffert er nicht, erwähnt aber, dass bisher 1100 Instrumente fotografiert worden seien, dass diese Arbeit aber noch nicht abgeschlossen sei (es blieb dabei, mehrere hundert Instrumente wurden nie fotografiert).

Fotografien aus dem Museum, die dessen Entwicklung dokumentieren, sind rar. An einem Beispiel lässt sich aber veranschaulichen, wie sie quantitativ gewachsen ist und wie die Ausstellung dabei einfach immer dichter wurde – diese zunehmende und manchmal verwirrende Dichte war nicht Konzept, sondern schlicht Platzmangel. In einer Reportage von 1979 [34] ist im Vordergrund die Werkstatt von Max Reiner erkennbar, die Instrumente im Hintergrund sind noch viel weniger dicht ausgestellt, als dies später der Fall war [35, 36].

1992 verfasste Martin Bütikofer eine Diplomarbeit am Konservatorium Luzern zur Sammlung Burri (eingereicht anfangs 1993, unveröffentlicht). Seine zahlreichen Fotografien der Ausstellung sind ein Glücksfall für die Dokumentation, dank dieser Momentaufnahme wissen wir im Detail, wie die Sammlung 1992 präsentiert wurde. Dabei lässt sich feststellen, dass dies mit wenigen Ausnahmen so aussah, wie es das zweite Inventar von c2000 erfasst, dass nach 1992 demzufolge nur noch wenig verändert wurde.

Alle diese Beobachtungen (1) an der Nummerierung des Inventars, (2) anhand der Angaben Burris, wie sie in der Presse zitiert wurden und (3) aufgrund von Fotografien lassen den Schluss zu, dass nach 1992 kaum mehr Instrumente zur Sammlung gekommen sind. Diese Feststellung deckt sich mit einer Notiz Karl Burris zu seiner Ansprache anlässlich der Vernissage zur Ausstellung *Blumen und Instrumente* vom 3. Juni 1992: «Sammlertätigkeit nun stark reduziert: Platz und Geld. Meine Sammlung geht an meine beiden Kinder, Konrad Burri und Rosmarie Burri, welche gewillt sind, in meinem Sinne weiterzufahren» (Appendix A [230]).

Auf Bütikofer's Bildern ist aber auch zu eruieren, welche Instrumente 1992 wohl noch nicht vorhanden waren, welche trotz Karl Burris «stark reduzierter» Sammlertätigkeit ab 1992 offenbar doch noch hinzukamen. Dabei muss es sich um solche mit den höchsten Inventarnummern handeln, die nicht Bässe und Trommeln sind, da letztere im Estrich und in der Remise lagen und später inventarisiert wurden. Das Instrument mit der höchsten Nummer auf Bütikofer's Fotografien sind die Notenbücher Nr. 1232/–. Kleine Blasinstrumente mit höheren Nummern gibt es rund 50, darunter als Raritäten das Altsaxophon von Adolphe-Edouard Sax Fils Nr. 1263/743, das Kunststoffsaxophon Nr. 1260/797, das später auf dem Tisch des *Salon de musique* in einer kleinen Plexiglasvitrine stand (dort ist auf Bütikofer's Bildern noch das Savary-Fagott Nr. 558/760 zu sehen, das später auf dem Sofa lag), die Klarinetten Nrn. 1293–1296/803–806 und der Klarinettensatz von Seeholzer Nr. 1425/–. Waren diese Instrumente damals tatsächlich noch nicht da oder waren sie nur an anderer Stelle ausgestellt oder bei Karl Burri privat gelagert? Ich gehe



[34] Der Raum im Parterre mit der Ausstellung der Schweizer Instrumentenmacher und der Werkstatt von Max Reiner. Die Aufnahme von 1979 zeigt Karl Burri mit Gästen (in: *Für Uns*, vgl. Appendix B [237]).



[35] Derselbe Raum 1992, dreizehn Jahre später auf einer Foto von Martin Bütikofer. Die Entwicklung ist gut erkennbar: die Instrumente wurden immer dichter ausgestellt.



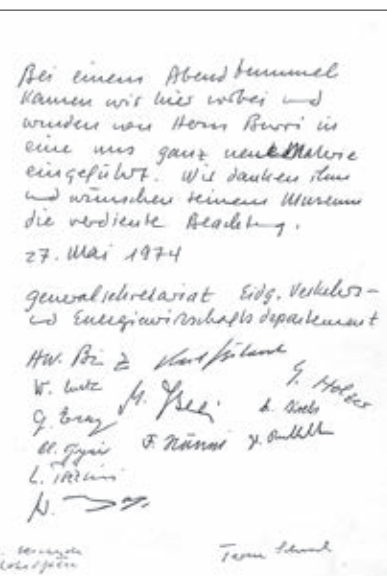
[36] Nochmals dreizehn Jahre später derselbe Raum: 2005 auf einer Foto von Bruno Kampmann.

davon aus, dass diese rund 50 Instrumente zwischen 1992 und 2000 neu zur Sammlung gekommen sind. Demnach hätte Burri nach 1992 zwar nicht mehr gesammelt, aber doch noch einige Raritäten aufgenommen. Die Gründe sind einsichtig: Er war über 70 Jahre alt, die Sammlung war äusserst umfangreich geworden und zudem war er nicht mehr oft im Geschäft, hatte daher weniger Kontakte zu potenziellen Verkäufern oder Leihgebern. Inzwischen hatten sich auch die Rahmenbedingungen grundsätzlich verändert: Es gab jetzt viele andere Sammler, um die historischen Instrumente war ein Markt mit hohen Preisen entstanden.

Die folgende Übersicht fasst die Beobachtungen meiner Spurensuche zusammen. Es lässt sich folgendes Bild der Entwicklung der Sammlung zeichnen:

c1957	Karl Burri beginnt zu sammeln
1964	Initialzündung für eine systematische Sammeltätigkeit durch den Besuch bei Bernoulli.
1970	Einrichten des Museums. 500 Instrumente (Schätzung v. Steiger)
1974	600 Instrumente (Zitat Burri)
1975	700 Instrumente (Zitat Burri)
c1985	982 inventarisierte Instrumente, plus viele Bass- und Schlaginstrumente (1. Inventar, erste Systematik, s. oben)
1992	1232 inventarisierte Instrumente (Fotos Bütikofer), plus viele Bass- und Schlaginstrumente im Estrich: Sammlung fast komplett, danach kaum mehr Zugänge
c2000	1481 Instrumente (2. Inventar)
2008	Verlegung der Sammlung nach Bern. Rückgabe aller Leihgaben, Abgabe einer Anzahl Instrumente.
2012	1241 Instrumente (vgl. Zählungen Kapitel 2.3)

[37] Erster Gästebucheintrag des Museums: Besuch des Generalsekretariats des eidgenössischen Verkehrs- und Energiewirtschaftsdepartements vom 27. Mai 1974. Die Signatur «W.R.» unten links könnte vom damaligen Bundesrat dieses Departements Willy Ritschard stammen. Im heutigen Departement UVEK konnte man auf Anfrage jedoch keine derartige Signatur Ritschards finden.



«Eintritt gratis, Telefon 45 83 78 gibt Auskunft»

Das Museum hatte nie Öffnungszeiten. Wer es besichtigen wollte, vereinbarte mit Karl Burri telefonisch einen Termin für eine Führung. Eine solche war immer inbegriffen und sie war auch notwendig, denn ohne Führung erschloss sich die Ausstellung auch einem Kenner kaum, da die Objekte verwirrend dicht aufgestellt und nicht beschriftet waren. In seinen Notizen für eine Rede 1992 [230] schreibt Burri: «Viele Besucher, Vereine, Schulen etc. auch Besucher, welche nichts von Blasmusik verstehen, sind nach dem Besuch besser informiert über Blasinstrumente».

Am Ende einer Führung bat Karl Burri seine Besucherinnen und Besucher, sich ins Gästebuch einzutragen. Diese Bücher erzählen heute einiges über die Herkunft und Interessen der Gäste [37, 38]. Diese erzählen ihrerseits mit ihren Eintragungen die Geschichte des Museums. Es sind dreizehn Gästebücher mit Eintragungen ab dem 27. Mai 1974 lückenlos erhalten. Ob es davor schon Gästebücher gab, ist nicht bekannt. Die erhaltenen Bücher haben unterschiedliches Format und befinden sich heute im Archiv der Sammlung.

Die Eintragungen lassen erkennen, wie oft, von wem und meist auch mit welchem Interesse das Museum besucht wurde. Beim Durchblättern tritt uns als erstes Begeisterung entgegen. Viele Besucher schreiben über die Faszination, die die Instrumente ausüben und die Karl Burri zu vermitteln verstand, so wie ich es auch selber erlebt habe. In Reimen, Zeichnungen und Dankesworten kommt dies zum Ausdruck. Dann erstaunt die schier unglaubliche Anzahl Führungen, besonders wenn man bedenkt, dass die Sammlung Karl Burris Freizeit war und er seine Firma darob keineswegs vernachlässigte. Ich schätze, dass über rund 30 Jahre durchschnittlich zwei Gruppen pro Woche das Museum besucht haben, das ergibt 3000 Führungen. Im Sommer waren es mehr, in der kalten Jahreszeit weniger. Christoph Gurtner erinnert sich, dass er und Karl Burri manchmal an einem Samstag abwechselungsweise vier Gruppen durchs Museum geführt haben. Weiter sticht das weite Altersspektrum der Besucher ins Auge, offensichtlich sprach das Museum alle Generationen an. Zudem finden wir nebst Deutsch oft Französisch (Karl Burri hatte dank seinem guten Französisch viele Kunden in der Welschschweiz) und Englisch und ab und zu japanische Zeichen (Burri pflegte intensiven Kontakt zur Firma Yamaha, deren Vertreter jeweils auch sein Museum zu sehen bekamen).

Bei etwas näherem Hinsehen können wir feststellen, dass regelmässig Fachleute zu Besuch waren. Sowohl Berufsmusiker wie auch Instrumentenmacher, Sammler und Museumskuratoren interessierten sich für die Sammlung oder für bestimmte Instrumente. Die wichtigsten Spezialisten der Instrumentenkunde wie William Waterhouse (Verfasser des *New Langwill Index*, dem Lexikon der Blasinstrumentenmacher), Philipp T. Young (Verfasser des Verzeichnisses der Holzblasinstrumentenmacher) und Walter R. Kälin (Verfasser des Lexikons der Schweizer Blasinstrumentenmacher *Die Blasinstrumente in der Schweiz*) kennen die Sammlung Burri und listen deren Raritäten in ihren Verzeichnissen auf.

Besuch erhielt Burri von den führenden Museumsfachleuten wie

- Friedemann Hellwig (damals Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, dann Fachhochschule Köln, heute emeritiert, Besuch im Rahmen einer Veranstaltung des CIMCIM am 13.4.1980)
- Robert Barclay (Canadian Conservation Institute Ottawa, heute emeritiert, ebenfalls am 13.4.1980)
- Veronika Gutmann, Martin Kirnbauer und Andrea Fornaro (Musikmuseum Basel)
- Edward H. Tarr (Trompetenmuseum Bad Säckingen, Schola Cantorum Basiliensis)
- Arnold Myers (Edinburgh University Collection of Historic Musical Instruments EUCHMI)
- Bruno Kampmann (Sammler, Herausgeber der Instrumentensammlerzeitschrift *Larigot*, Paris)
- Sabine Klaus (Kuratorin der Utley-Collection im National Music Museum of Dakota, Vermillion, USA)
- Stewart Carter und Howard Weiner (Historic Brass Society, am 13.6.1999)
- Reine Dahlqvist (Forscher, Göteborg)
- Brigitte Geiser Bachmann (Haus der Volkskultur im Kornhaus Burgdorf)
- François De Capitani (Historiker, Verfasser der Anthologie *Musik in Bern*)
- Instrumentenbauschule Ludwigsburg (regelmässige Besuche)

[38] Clown Dimitri war mit Burri befreundet. Er schenkte ihm ein Instrument (Saxhorn Alto von Viollet Nr. 176/592) und zeichnete dieses Bild ins Gästebuch. Burri baute angeblich für Dimitri die kleinste Trompete der Welt, Nr. 865/884.



Zahlreiche Musiker machten auf ihren Tournéen einen Abstecher nach Zimmerwald, u.a.:

- Maurice André schrieb auf seiner Website «sans doute la plus belle collection de cuivres au monde» (www.maurice-andre.fr/rudi.stuber1.htm, 9.3.2013), das Datum seines Besuchs ist nicht bekannt.
- Philip Jones Brass Ensemble mit u.a. Philip Jones und Denis Wick (25.2.1974)
- Pepe Lienhard, Saxophonist und Bandleader (28.10.1976)
- Hermann Baumann, Hornist (Oktober 1980)
- Philip McCann, Cornettist und Dirigent (März 1981)
- Kurt Brogli und Herbert Frey bei der Vorbereitung des Dokumentarfilms *Roulez tambours. Die Geschichte der Schweizer Militärmusik* (ArmeefilmDienst und TV-SSR 1982), der mit Burris Instrumenten ausgestattet wurde.
- Walter Scholz, Trompeter (22.3.1987)
- Gerald Webster, Trompeter (7.4.1987)
- Childs Brothers und Mitglieder der Black Dyke Brass-Band (August 1987)
- Urban F. Walser, Trompeter (mehrmals)
- The British Tuba Quartet mit Steven Mead (4.3.1992)
- Josef Molnar, Alphornbläser (März 1998)
- German Brass (16.3.2004)
- Andrey Boreyko, ehem. Chefdirigent Berner Symphonieorchester (29.1.2013)
- Mario Venzago, Chefdirigent BSO und Stephan Märki, Direktor Konzert Theater Bern (21.3.2013)
- Viele weitere Berner und Schweizer Musikerinnen und Musiker

Am zahlreichsten sind die Eintragungen von Gruppen aus Blasmusikkreisen: Jugendmusiken, Blasorchester und Militärspiele, Kurse, Kommissionen, Ehemaligentreffs und private Feste von Blasmusikanten trugen sich in die Gästebücher ein. Dies war die Kundschaft und die Welt des Karl Burri. Es sei daran erinnert, dass das zivile Blasmusikwesen in den 1960er bis 1990er Jahren, also genau in seiner Wirkungszeit, einen Boom erlebte.

Aber auch viele Gruppen ohne Bezug zum Blasmusikwesen interessierten sich für die Sammlung. Wir finden Eintragungen von Laienorchestern und Schulklassen aus der Umgebung, aus Gymnasien und Lehrerseminaren und auch Gruppen ganz ohne offensichtlichen Musikbezug. So stammt der allererste Eintrag vom Ausflug der Generaldirektion des Eidgenössischen Verkehrs- und Energiewirtschaftsdepartements, möglicherweise mit Bundesrat Willy Ritschard [37]. Später findet sich die Unterschrift von Bundesrätin Ruth Dreifuss. Ansonsten verirrt sich die Prominenz aber nicht nach Zimmerwald. Last but not least gehörten natürlich die vielen Freunde von Karl Burri zu seinen Besuchern [38], wohl auch zu denen, die sich nicht jedes Mal im Gästebuch verewigt haben.

Ausstellungen

Karl Burri wurde regelmässig angefragt, seine Schätze andernorts zu präsentieren. Und so ging er mit seinen Instrumenten regelrecht auf Tournee, um sie einer breiteren Bevölkerung zeigen zu können. Die Broschüre zu seinem 75. Geburtstag listet nicht weniger als 40 Ausstellungen in der ganzen Schweiz auf, wo er historische Instrumente präsentierte (Gerber, Burri, 14). Den Rahmen für diese Gastausstellungen bildeten oft

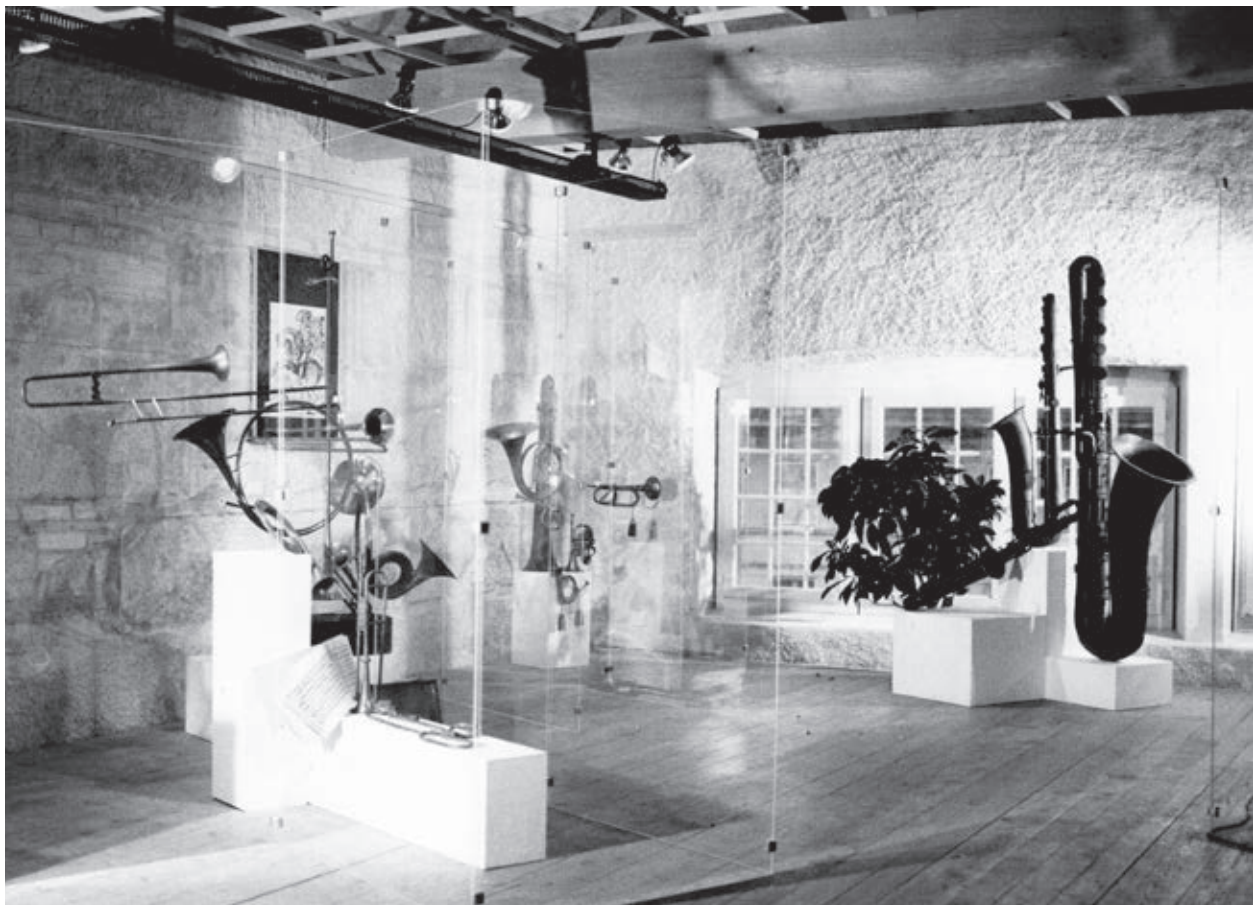
die grossen Feste der Blasmusik wie Musiktage und Jubiläen, manchmal stellte er aber auch in anderen Museen aus oder zeigte an entsprechenden Anlässen Spezialausstellungen zu Jagdinstrumenten oder Alphörnern, manchmal kombinierte er historische mit modernen Instrumenten.

Legendär sind seine zwei Ausstellungen in Bern: 1982 zeigte er 115 Instrumente, kunstvoll arrangiert, im Käfigturm [39, 48] und 1992 wagte er in der Stadtgärtnerei in der Elfenau das Duett *Blumen und Instrumente*, eine Präsentation seiner Instrumente im Dialog mit Pflanzen [40]. Seine Notizen zur Eröffnungsrede dieser Ausstellung [230] sind erhalten und wurden schon verschiedentlich zitiert.



[40] «Blumen und Instrumente», eine Ausstellung der Stadtgärtnerei Bern mit 500 Instrumenten von Burri im Juni 1992.

[39] Ausstellung im Käfigturm Bern, 1982: Die Instrumente wurden zu kunstvollen Plastiken zusammengestellt und interessant ausgeleuchtet.





[41] Drei Generationen Burri in der heutigen Sammlung: Karls Bruder Fritz, Sohn Konrad, der heute ein eigenes Geschäft in Zimmerwald betreibt, Tochter Rosmarie, die heute das Geschäft an der Morillonstrasse führt und Enkel Bruno, der bei Karl Burri gelernt hat und an der Morillonstrasse als Instrumentenreparateur tätig ist.

Die Sammlung seit 2003

Karl Burri starb unerwartet am 8. März 2003. Die Sammlung gehört heute seinen Kindern Rosmarie und Konrad. Nebst ihnen kümmert sich besonders der Bruder Fritz Burri darum, macht Führungen und frischt die Ausstellung auf [41]. Da eine solch umfangreiche Sammlung durch Private kaum geführt und schon gar nicht seriös konserviert und kuratiert werden kann, stellt sich die Frage nach der Zukunft. Soll verkauft werden? An wen? Kann die Sammlung zusammenbleiben? Was ist ihr ideeller Wert, wie hoch der finanzielle? Bei diesen Überlegungen wird der Wert aufgrund ihrer Breite deutlich, ihre spezifische Chance liegt in der Vielheit und Variation, wie sie durch Karl Burris Interessen entstanden und geprägt ist. Dieser besondere Wert würde zerstört, wenn die Sammlung auseinandergerissen würde. Die Diskussion um ihre Zukunft geht von dieser Prämisse aus.

In der Zwischenzeit wurde die Sammlung nach Bern verlegt. 2008 wurde der Grossteil an die Morillonstrasse 11 gezügelt, dem Geschäft von Rosmarie Burri. Zunächst in den Raum in der Garage, der vorher als Schlagzeugraum gedient hatte, 2009 ins grosse Untergeschoss, das bis anhin Verkaufsraum gewesen war. Um Raritäten adäquat ausstellen zu können, wurden Vitrinen angeschafft. Im Rahmen dieses Umzugs wurde auch aus Platzgründen die Idee einer Paukensammlung aufgegeben. Schon 2004 war die Remise im Bauernhaus geräumt worden. Viele Trommeln gingen an die Sammlung von Hans Ebersold in Sarnen, der auch Standarten, Fahnen und Uniformen mit Mannequins übernahm. Einiges wurde verkauft, u.a. Duplikate und eine Anzahl von Blechblasinstrumenten des 20. Jahrhunderts, die als zu wenig interessant eingestuft wurden. Anderes wurde weggeworfen, u.a. das Pferd, das als «Mannequin» der Kavalleriemusik gedient hatte, und viele schlecht erhaltene Instrumentenkoffer, was bedauerlich ist – Koffer können Geschichten über den Gebrauch der Instrumente erzählen (Karl Burri waren Koffer angeblich nie wichtig gewesen; heute sind nur noch wenige in der Sammlung). Mangels Platz wurden über 300 Instrumente eingelagert. Sie befinden sich heute grösstenteils wieder bei der Sammlung in einem Depot.

Neu wird die Sammlung in einem einzigen Raum präsentiert (vgl. Panorama [1]) und nicht mehr, wie in Zimmerwald, in deren fünf auf zwei Stockwerken. Die alte Gliederung in einen Hauptraum und thematisch definierte kleinere Räume fällt damit weg. Die Grundidee der Präsentation ist aber unverändert, zwischen den Themen der Ausstellung befinden sich lediglich keine Zimmerwände mehr. Eingangs wird die Geschichte der Blasinstrumente gezeigt, dann folgen in dieser Reihenfolge die Spezialausstellungen zum Handwerk und den Schweizer Instrumentenmachern, zu den Volksmusikinstrumenten, zu den Militärintstrumenten und zum Abschluss (der auch Anfang sein kann) der Musiksalon.

In dieser Aufstellung nummerierte Fritz Burri die ganze Sammlung neu und verfasste 2009 ein auf dieser Nummerierung basierendes drittes Inventar. Die Angaben zu den Instrumenten übernahm er aus den bisherigen Inventaren. Versehen mit einleitenden Erläuterungen zu jedem Thema der Ausstellung, dient dieses dritte Inventar heute als Ausstellungsführer.

2.3 Der Bestand im Überblick

[Ich sammle aus] Respekt vor der Arbeit unserer Vorfahren, den Instrumentenbauern die vor 300 Jahren oder 200 Jahren gelebt haben, aus Respekt vor ihrer Arbeit. Wenn man sieht, was die alles gemacht haben. Und dann ein zweites: Jeder Sammler ist auch ehrgeizig. Er möchte immer das Beste haben und am meisten, und dann weiss man oft gar nicht mehr, wo aufhören.

Burri im Interview 2001, Appendix B, S. 268

Wie in der Einleitung gewürdigt und oben in ihrer Entstehung nachgezeichnet, ist Karl Burris Sammlung eine der umfangreichsten und bedeutendsten Sammlungen europäischer Blasinstrumente. Der weitaus grösste Teil ihrer Objekte stammt aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert. Naturgemäss besonders gut dokumentiert ist die schweizerische Instrumentenbau- und Blasmusiktradition. Die Sammlung zeichnet sich nicht nur durch die grosse Quantität, sondern insbesondere durch ihre enorme Variationsbreite aus, kaum ein Instrument oder Typus ist doppelt vorhanden. Burri war bestrebt, möglichst jeden Instrumentenmacher mit seinen unterschiedlichen Modellen in der Sammlung vertreten zu wissen. Mit dieser Variationsbreite dokumentiert die Sammlung eindrücklich den Blasinstrumentenbau zur Zeit der Industrialisierung, einer Epoche, in der zahlreiche Manufakturen mit einer Vielzahl von Modellen und Sonderinstrumenten miteinander konkurrierten.

Der Umfang der Sammlung war nicht das erklärte Ziel Karl Burris, sondern das Resultat seiner Neugierde und seines grossen Beziehungsnetzes und «dann weiss man fast nicht mehr, wo aufhören» (vgl. Eingangszitat). Für das Verständnis der Sammlung im Allgemeinen und die Ausführungen in den Kapiteln 3 und 4 im Speziellen, gilt es nun, darin vor lauter Bäumen doch den Wald zu sehen, diese Vielheit zu *erfassen*. Erfassen im doppelten Wortsinn: im zusammenfassenden Sinn von *überschauen* und *strukturieren* geschieht dies im vorliegenden Abschnitt, im Sinn von *katalogisieren* und *je einzeln verstehen* im Kapitel 4.

Die folgenden Zählungen versuchen, die Sammlung rein quantitativ zu erfassen. Sie tun dies aus fünf unterschiedlichen, sich ergänzenden Blickwinkeln: (1) Organologie (Instrumentenkunde), (2) Spielbarkeit, (3) Materialien und deren Konservierung, (4) Alter und Wert, (5) Herstellerregionen.

(1) Zählung der Instrumente nach Typen

Besucherinnen und Besucher der Sammlung sind zunächst meist verblüfft ob der immensen Vielfalt. Laien sehen, dass es viel mehr als die ihnen bekannten Orchesterinstrumente gibt. Musiker stellen fest, dass auch sie die meisten Instrumente nicht benennen können, ihren Platz in der Geschichte kaum kennen. Und Spezialisten staunen ob all der Sonderfälle aus instrumentenbautechnischer und historischer Sicht.

Die folgende Auflistung reduziert diese Vielheit auf einen Katalog von Instrumententypen. Sie folgt der Systematik von Hornbostel und Sachs (vgl. Kapitel 4.2) und zählt in dieser Reihenfolge Labrosones, Flöten, Rohrblattinstrumente, Membranophone und Idiophone («Schlaginstrumente»), diverse Instrumente und weitere Objekte. Die verwendeten Unterkategorien fassen musikalisch und/oder historisch zusammengehörige Gruppen zusammen und folgen keiner Systematik.

Weitere Objekte: Zur Sammlung gehören zudem 139 Bilder, mehrere hundert Mundstücke (für die Katalogisierung sind sie Einzelobjekte), Trommelschläger, wenige Noten, Notenständer, Tambourmajorstäbe, Dirigierstäbe, Uniformen, Mobiliar.

[42] Zur Veranschaulichung der Musik des Taragots (Nr. 983/608, im Kasten links) arrangierte Burri gleich eine ganze Zigeunerkapelle mit Streichinstrumenten und Zimbal. Zur Fahrradmusik gehört das originale Velo, auch es kein Blasmusikinstrument.



<i>Typus</i>	<i>Anzahl</i>	<i>Untergruppen, Bemerkungen</i>
Labrosones	688	Total
Tierhörner	26	Schofar, Elefantenzahn, Schnecken, etc.
Alphörner, Büchel	9	
Zinken, Serpente	8	Die Zinken sind Nachbauten von Karl Burri
Naturtrompeten	67	Orchesterinstrumente, Signalinstrumente
Naturhörner	50	Orchesterinstrumente, Signalinstrumente
Zugposaunen	28	Bass und Tenor, einzelne Alt- und Sopranposaunen
Klappeninstrumente	11	Klappentrompeten, Klappenflügelhörner, Ophikleiden
Ventiltrompeten	93	Tief F bis hoch B. Meist 3 Pistons oder Drehventile
Cornets	85	A, B, C, hoch Es. Meist 3 Pistons
Ventilflügelhörner	75	Es, A, B, C, hoch Es. Meist 3 Pistons oder Drehventile
Ventilhörner	49	Prim- und Doppelhörner, meist 3 Drehventile
Ventilposaunen	25	Bass, Tenor und Alt
Saxhörner	17	Soprano bis Contrebasse
Althörner	16	Es, F. Meist 3 Pistons
Tenorhörner, Euphonien	54	C, B. Meist 3 Pistons
Bassinstrumente	75	Tuba, Helikon, Sousaphon, Sudrophon
Flöteninstrumente	208	Total
Piccolos	47	Meist C, einige Des
Flöten	101	Meist C, einzelne Des, D, Es, E; einzelne Alt und Bass
Flageolets	12	Englisches und französisches System
div. Flöteninstrumente	48	Blockflöten (alle modern), Panflöten, Okarinas, u.a.
Rohrblattinstrumente	229	Total
Oboen	48	Meist C. Einzelne Barockoboen, diverse Systeme
Englischhörner	8	Diverse Systeme
Klarinetten	96	C, B, A. Einzelne hoch As/Es, Alt, Bass, Kontrabass
Taragot	5	vgl. [42]
Saxophone	24	Sopranino bis Kontrabass
Fagotte	26	Meist auf C. Kontrafagott, Sarrusophone, Rothfoni
Schalmeien	16	Schalmeimusik (alle modern)
Dudelsäcke	4	
Handorgeln	2	Akkordeon, Schwyzerörgeli
Membranophone,		
Idiophone	72	Total
Pauken	3	Paare
Trommeln	53	Kleine und grosse Trommeln, Tambourentrommeln
Perkussion	16	Schellenbäume, Cinellen, Kastagnetten, Verschiedene
Diverse Instrumente	44	3 Geigen, Kontrabass, Klavier, Zimbal, Banjo, Exotica
Total Instrumente	1241	Labrosones, Flöten, Rohrblattinstrumente, «Schlagwerk», diverse Instrumente

[43] Nur wenige Instrumente der Sammlung sind nicht anspielbar wie die demontierte Trompete von Halari-Sudre Nr. 1517/- (unten rechts) oder Prototypen, die nicht zum Musizieren gebaut sind, sondern als Modelle in der Werkstatt von Buffet Crampon hingen. Von oben: Kontrabassposaune der Kavallerie Nr. 128/-, Basssaxophon 424/411, Balladbaryton 204/-, Balladbugle 203/-, Balladcornet 202/-, die letzten drei besitzen keine Ventile.



(2) Zählung anspielbarer Instrumente

Karl Burri spielte wie erwähnt in seinen Führungen auf den Instrumenten und ermunterte Besucherinnen und Besucher, es selber auch zu versuchen. Die Mehrheit der Instrumente ist genügend intakt, dass sie angespielt werden kann (vgl. [43]). Wie viele sind das? Die folgende Zählung versucht, dies für die aktuelle Situation zu beantworten. Daraus lässt sich zum einen ablesen, wie reich dieses Angebot ist, zum andern, wie viele Instrumente durch diese Praxis der Gefahr von Beschädigungen ausgesetzt sind. In öffentlichen Museen und auch in vielen privaten Sammlungen dürfen die Instrumente nicht berührt oder gespielt werden.

Kapitel 3, dem hier nicht vorgegriffen werden soll, vertieft die Diskussion um das Dilemma des Spielens historischer Musikinstrumente. Darin wird ein Beurteilungsraster und ein neues Paradigma zur Lösung dieses Dilemmas vorgeschlagen, aufgrund dessen die Sammlung Burri als klingendes Museum erhalten werden kann, ohne seiner Substanz in nicht verantwortbarer Weise zu schaden. Schäden an historischen Blasinstrumenten durch Spielen sind heute noch ungenügend erforscht. Ilona Stein kommt in einer Studie zu Holzinstrumenten zum Schluss, dass die Gefahr von Rissbildungen schon nach wenigen Sekunden des Anspielens besteht. Diese sehr kurze Dauer ist abhängig u.a. von Holzart, Oberfläche, Zustand und Raumklima (Stein, Blasfeuchte, 112). Steins Resultat stellt damit eine gängige Museumspraxis in Frage, die ein Anspielen von Blasinstrumenten durch ausgewiesene Spezialisten zur Generierung von spezifischen Informationen für zehn Minuten erlaubt.

Was bedeutet in der folgenden Zählung anspielbar? Im Unterschied zur Konzerttauglichkeit eines Instruments, die etwa eine perfekt regulierte Mechanik voraussetzt, verstehe ich unter Anspielbarkeit die Möglichkeit, das Instrument mittels Spielen kennenlernen und cum grano salis beurteilen zu können. Im Englischen wird dafür der Begriff *soundability* verwendet, eine Konzerttauglichkeit wird *playability* genannt (Barclay, Care, 6f und 100ff). Die folgende Liste führt die Instrumente auf, die angespielt werden können; sie enthält keine qualitative Aussage zu Klang, Qualität, Einsatzfähigkeit oder Eignung der Instrumente. Mit solchen Fragen der Beurteilung und Katalogisierung von Parametern der Spielbarkeit historischer Blasinstrumente (Mechanik, Klang, Eignung, Stimmtonhöhe, etc.) befasst sich Kapitel 4.

Anzahl anspielbare Instrumente:

Familie	anspielbar?		Bemerkungen
	ja	nein	
Labrosones	624	64	Geeignete Mundstücke wählen. Ventile und Züge vorbereiten. Viele Ventile sind undicht, es entstehen daher nicht eindeutig resonierende, «ingerastete» Töne.
Flöten	201	7	Einige Mundstücke sind gespalten, Federn oft schwach.
Rohrblattinstrumente	216	13	Geeignete Mundstücke wählen. Rohrblätter sind nur wenige, historisch kaum passende vorhanden. Federn teilweise schwach. Deckungsgenauigkeit der Klappen für diese Zählung nicht getestet. Dudelsäcke sind nicht anspielbar.
Membranophone	1	55	Die Felle sind abgespannt
Idiophone	15	1	
Verschiedene	44		
Total	1101	140	

Fazit: Mit Ausnahme der Membranophone und einer Reihe defekter oder als Prototypen nie spielbereit fertiggestellter Blasinstrumente sind alle Instrumente anspielbar, über tausend Objekte. Dies bedeutet ein grosses Potenzial an inspirierenden Erfahrungen für Musiker/innen und gleichzeitig eine grosse Herausforderung an die Konservierung.

(3) Zählung der Instrumente nach Materialien

Für die Lagerung und Konservierung von Musikinstrumenten sind nicht musikalische oder organologische Aspekte relevant, sondern die Frage nach den Materialien. Die Umgebungsfaktoren Temperatur, Feuchtigkeit, Luftreinheit und Licht in der Ausstellung und im Depot sind dem Material(-gemisch) der Objekte anzupassen. Blasinstrumente weisen in aller Regel ein vorherrschendes Grundmaterial auf, zu dem viele weitere Materialien in kleinen Mengen hinzukommen. Die Konservierung kann sich nach diesem Grundmaterial ausrichten (Barclay, Care, 27ff und 51ff). Trommeln bestehen im Gegensatz dazu aus einem Materialgemisch und die Konservierung richtet sich nach dem heikelsten vorliegenden Material.

Es ist nicht Ziel dieser Arbeit, ein Konservierungskonzept für die Sammlung zu erarbeiten (Publikationen zur Konservierung von Blasinstrumenten: CIMCIM, Conservation; Barclay, Care; Appelbaum, Conservation; Karp, Climates; ders., Conservation; Gerits, Ölen). Die folgende Übersicht über die vorhandenen Materialien dient dazu, die Vielheit nach diesem Aspekt zu ordnen. Dabei stellen wir fest, dass mehr als die Hälfte der Instrumente aus demselben Material gefertigt sind: aus Messing, einem Werkstoff, dessen Herstellung



[44] Diese Trommeln aus dem 19. Jahrhundert und die Tambourmajorstäbe benötigen eine Konservierung in einem stabilen Raumklima. Ein solches war im Museum in Zimmerwald nicht gegeben.

und Bearbeitung über Jahrhunderte perfektioniert wurde und der sich, ähnlich wie Holz, eignet zur Umformung zu geometrisch komplexen Formen, wie denjenigen der Blasinstrumente.

Zählung der 1125 Blasinstrumente nach ihrem Grundmaterial:

Messing	669	640 Labrosones, 29 Rohrblattinstrumente
Neusilber, andere Metalle	58	21 Flöten, 16 Klarinetten, 16 Schalmeyen, 5 Labrosones
Holz (diverse Hölzer)	358	185 Flöten, 160 Rohrblattinstrumente, 13 Labrosones
andere Materialien	40	Tiermaterialien (Elfenbein, Horn, Kalk), Glas, Porzellan, Stoff, Kunststoff, Filz

Die Trommeln bestehen aus einem Materialgemisch: Natur- oder Kunststofffelle, Zargen und Rahmen bzw. Reifen aus Holz oder Metall (18 Trommeln haben Metallzargen), Seile sowie metallene Beschläge [44]. Von den Perkussionsinstrumenten sind viele aus Holz, Cinellen aus Messing, weitere wie die Schellenbäume bestehen aus einem Materialgemisch, u.a. aus Stoffen.

Messing (Legierung aus Kupfer und Zink) und auch Neusilber (Legierung aus Kupfer, Zink und Nickel) sowie die weiteren Metalle sind bezüglich ihrer Lagerung nicht anspruchsvoll. Sie benötigen primär saubere Luft, da Umweltgifte deren Korrosion fördern, und stabile klimatische Verhältnisse, da bei Schwankungen von Temperatur und Feuchtigkeit Risse auftreten können. Besonders Messinge mit tiefem Kupfergehalt (der stellenweise zur Ausbildung von Betaphasen führt, einer veränderten Atomanordnung) scheinen anfällig zu sein auf solche Rissbildungen, sogenanntes *season cracking* (Lombardi, Metalli, 130f).

Holz hingegen ist ein für die Konservierung anspruchsvolles Material. Für Holz besonders wichtig ist eine sehr stabile Luftfeuchtigkeit innerhalb 50–55% und infolgedessen eine gleichbleibende Temperatur. Da viele der Holzinstrumente klein sind, könnten sie im Depot in klimatisierten Schränken gelagert werden. Auch in Ausstellungsvitrinen ist mit verschiedenen Hilfsmitteln ein genügend stabiles Klima erreichbar (Barclay and Cassar, Care, 9–17). Gewisse Materialien sind zudem lichtempfindlich. In der Sammlung Burri ist dies nur Elfenbein. Es sollte nicht direktem Licht oder der Sonne ausgesetzt sein.

Bei der Lagerung von Objekten entscheidet in der Regel das Hauptmaterial über dessen Konservierung. Aber es gilt, auch das Materialgemisch zu beachten. Jedes Material kann auf unterschiedliche Weise Schaden durch Umwelteinflüsse nehmen: korrodieren, austrocknen, spröde werden, spalten, etc. Dies sind natürliche chemische und physikalische Prozesse aufgrund der Umweltfaktoren oder deren Variation. Unterschiedliche Materialien am selben Objekt können sich zudem gegenseitig schaden. So können korrodierende Metallteile an Holzinstrumenten das Holz beschädigen und Messing kann im Kontakt mit Leder korrodieren (Barclay, Care, 52f). Durch geeignete Lagerung kann solches nicht verhindert, aber minimiert werden. Es handelt sich dabei um diese Materialien:

- Ganze Teile eines Instruments, die nicht aus dem Grundmaterial gemacht sind: Elfenbein- oder Metallköpfe an Holzflöten und -piccolos, Metallbecher an tiefen Klarinetten und Oboen sowie Materialvielfalt aus Elfenbein, Holz, Leder, Stoff und Metall an Dudelsäcken und Akkordeons.
- Klappenwerk auf Holz- und Metallinstrumenten aus Messing, Silber oder Neusilber, seinerseits auch vernickelt, versilbert oder vergoldet.
- Kleinteile: Holzinstrumente haben Ringe aus Horn, Elfenbein oder Metall. Mechaniken von Klappen und Ventilen haben Stahl- oder Kupferfedern, Leder-, Kork-, Filz- oder Kunststoffpolster, Perlmutterköpfe oder -verzierungen, Gummi. Holztrommeln haben Seile, Metallbeschläge und Lederteile.
- Beschichtungen von Metallinstrumenten bestehen oft aus Silber oder Lacken, seltener aus Gold, Nickel oder Neusilber. Hölzer weisen unterschiedliche, oft schwer bestimmbare Holzfirnisse auf.
- Konstruktionsmaterialien, die beim Bau verwendet werden, u.a.: Lötzinne diverser Legierungen, Drähte und Schrauben aus Eisen, Kupfer oder Messing, Klebstoffe.

Fazit: Ein Instrument besteht aus einem Konglomerat aus Materialien, wobei meist eines davon vorherrschend ist und die Konservierung bestimmt. Schäden können auch bei bester Lagerung auftreten. Die Gefahr kann durch Berücksichtigung von Standards minimiert werden, es fehlen jedoch vertiefte Forschungen zu wichtigen Themen der Konservierung von Blasinstrumenten. Grundsätzlich ist eine Stabilität des Klimas zentral. Wünschenswert ist zudem die Reinigung der Luft durch geeignete Filter in der Klimaanlage.

(4) Die Aspekte Alter und Wert der Instrumente

Welches ist das älteste Instrument der Sammlung, welches das wertvollste? Besucher, Laien wie Musiker, fragen aus ganz unterschiedlichen Gründen nach dem Alter der Objekte, oft in Verbindung mit der Frage nach ihrem Wert, da ältere Objekte gemeinhin als besonders wertvoll gelten. Eine einfache Antwort ist nicht möglich und zudem wenig aussagekräftig, wie im Folgenden gezeigt wird. Zum einen sind die Instrumente der Sammlung grösstenteils noch nicht so exakt erfasst, dass für alle eine gesicherte Datierung angegeben werden kann (in Form etwa einer Zeitspanne, vgl. unten, Punkt 1), zum andern sind Alter oder Wert aus Sicht der Sammlung nicht relevante Aspekte, jedes Objekt ist von Interesse und wird gleich sorgfältig behandelt.

Die Frage nach dem Alter eines Musikinstruments ist grundsätzlich eine doppelte: (1) Wie alt ist das Objekt selber und (2) wie alt ist das Modell, der Typus?

- 1) Für viele und gerade für die ältesten Objekte der Sammlung gibt es keine präzise Datierung. Eine solche müsste etwa auf weniger als eine Generation oder auf ± 10 Jahre genau sein. Herstellungsjahre finden sich nur auf wenigen Instrumenten. Sie bilden das Gerüst für die Datierung anderer Instrumente. Signierte Instrumente werden üblicherweise aufgrund der Wirkungszeit ihrer Hersteller datiert, meist auf Grundlage der Lexika von Waterhouse (Langwill), Dullat (Verzeichnis) und Kälin

(Blasinstrumente). Diese Wirkungszeiten sind oft lang, die Datierung entsprechend unpräzis. Unsignierte Instrumente, im 19. Jahrhundert ist das rund ein Drittel, können mitunter bekannten Herstellern zugeschrieben und so datiert werden. Meist werden sie jedoch aufgrund eines Vergleichs ihrer Faktur mit derjenigen signierter und/oder datierter Instrumente in Annäherung datiert. Aus diesem Vorgehen resultiert für ein Instrument typischerweise eine auf 25 bis 50 Jahre genaue Datierung, eine Präzision der Aussage, wie sie in vielen Katalogen vorherrschend ist. Für eine statistische Auswertung wäre dies zu wenig präzis.

- 2) Das konkrete Alter eines Instruments ist nur *ein* Aspekt, ein anderer ist die Frage nach dem Alter eines Typus' und seiner Geschichte. Nicht das reale Alter eines Objekts steht hierbei im Vordergrund, sondern die Einordnung einer Entwicklung, etwa der Erfindung einer speziellen Mechanik, in die Geschichte. Die folgende Umkehrung der Sichtweise soll dies verdeutlichen: Eine historische, heute nicht mehr gebräuchliche Bauweise, etwa eine Klappenkonstruktion oder eine Ventilart, durchläuft grundsätzlich drei Phasen: Pionier-, Blüte- und Epigonenzeit. (Diese Perioden verlaufen zudem regional unterschiedlich, die *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen*, was im folgenden Beispiel jedoch nicht berücksichtigt ist.) So kann eine Klappentrompete aus der Pionierzeit von c1770–1820 stammen und aufgrund von Alter, Seltenheit und besonderer Frühformen unser Interesse wecken. Sie kann aus der Blütezeit c1820–1840 stammen, wie dies auf die meisten erhaltenen Klappentrompeten zutrifft (so auch diejenige von Beyde, Nr. 1184/74, vgl. Kapitel 5.4) oder es kann ein Epigoneninstrument aus der Zeit nach c1840 sein, wie die Klappentrompete von Schuster Nr. 67/75, an der eine Perfektionierung eines Typus' zu beobachten ist, welcher dann trotzdem verschwand. Demnach ist bei solcher Betrachtungsweise nicht das physische Alter eines ausgestellten Objekts von Interesse, sondern dessen Einordnung in die Geschichte.

Karl Burri selber verwies auf die Frage nach dem ältesten Instrument auf die Meerschnecken. Sie seien aufgrund ihres Konus' schon ein perfektes Musikinstrument (Interview 2001, Appendix B, S. 270). Für ihn, der «die Geschichte der Blasinstrumente von ihren Anfängen» an zeigen wollte, ist das die konsequente Antwort auf die Altersfrage. Er umgeht damit eine Antwort auf die aus dieser Optik nicht zentrale Frage nach den ältesten Objekten seiner Sammlung (die er selber natürlich sehr wohl zu bezeichnen gewusst hätte).

Denn tatsächlich sind diese Fragen in der Sammlung Burri nicht von Relevanz: Sie ist nicht auf Superlative von Alter, Wert oder besonders edler Fertigung ausgerichtet. Solches überliess Burri gerne andern Sammlern. Seine Sammlung lebt, wie gesehen, von der Vielfalt und Variation.

Die Ausnahme: Die *Musette de cour* Nr. 1100/779

Für ein Instrument stimmt dies nicht, hier könnten am ehesten Superlative benutzt werden. Aber kaum jemand errät, dass in dieser Sammlung gerade eine *Musette de cour* so einmalig ist – welcher Blasinstrumenteninteressierte beachtet schon einen Dudelsack? Burri schon: Die *Musette de cour* Nr. 1100/779 ist wohl sein aus Sammlersicht bedeutendstes Objekt [45, 46]. Sie ist alt, ausnehmend schön gearbeitet und er hat viel dafür bezahlt, als er c1975 Christoph Gurtner beauftragte, sie beim Händler Bissonet in Paris zu erwerben. Ihre Beschreibung im Katalog lautet «Dudelsack mit Blasbalg, Pfeifen und Register aus Elfenbein, roter Samt mit goldfarbenen Bändern, mit Beschreibung». Es handelt sich um ein verfeinertes Modell einer *Musette* nach Hotteterre, das zur Erweiterung des Ambitus' auf einer zweiten Melodiepfeife die Töne bis d''' spielen kann [46], links im Bild). Solche *Musettes* wurden am Hof von Louis XIV zur Darstellung von Schäfermusiken im Park gespielt (Baines, Bagpipes, 125ff).

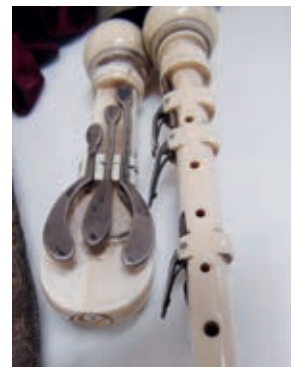
Die Konservierung dieses Instrument ist in mehrfacher Hinsicht eine Herausforderung. Der Samt ist brüchig, das Elfenbein ist lichtempfindlich und die Spielmechanik ist klein und sehr fein, nicht robust gearbeitet. Dieses Instrument erfordert eine eigene Studie zu seiner Geschichte und seiner Erhaltung. Auf die Frage nach dem ältesten und wertvollsten Instrument kann somit – für die Fragenden wohl überraschend – wahlweise auf die Meerschnecken oder auf diese *Musette* verwiesen werden.

Eine Statistik der Instrumente nach ihrem Alter, etwa in Form einer Zuordnung zu Vierteljahrhunderten, ist (noch) nicht möglich. Zugunsten des Verständnisses der Sammlung soll im Folgenden versucht werden, zumindest die Frage nach den physisch ältesten Instrumenten zu beantworten, denjenigen des 17. und 18. Jahrhunderts. Es handelt sich dabei mehrheitlich um Einzelstücke, die wenig Beziehungen zum Hauptkorpus aufweisen, den Instrumenten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Sie stammen aus einer Zeit, als Bläsermusik an den Höfen, in der Kirche und von Stadtpfeifern gepflegt wurde oder als darauf Signale geblasen wurden – ein gänzlich anderes Umfeld, als es das zivile und militärische Blasmusikwesen des 19. Jahrhunderts darstellt, von dem viele der jüngeren Instrumente zeugen.

Die ältesten Instrumente

Die folgende Liste führt die Blasinstrumente aus der Zeit vor 1800 auf. Zu den Trommeln fehlen bislang entsprechende Expertisen. Die ältesten Trommeln sind vermutlich die Nrn. 534–540, sie stammen laut Burri aus Napoleonischer Zeit. Nicht aufgeführt sind zudem Instrumente, die nicht eindeutig vor der Jahrhundertwende von 1800 entstanden sind, sowie das kleinere Harsthorn Nr. 11/68, das laut Katalog ein Original aus der Zeit um 1600 sei, das aber vermutlich eine Kopie aus dem 19. Jahrhundert ist (vgl. Gessler, Harschhörner).

Die zwölf ältesten Blasinstrumente der Sammlung sind alle vor 1800 gebaut worden [47]. Die folgende historische Abfolge ist eine Annahme:



[45, 46] Die *Musette de cour*, Nr. 1100/779: Das wohl älteste, wertvollste – und das heikelste Instrument der Sammlung.



[47] Die acht ältesten Instrumente (in der Reihenfolge der Liste von vorne nach hinten).

Nr.	Instrument	Hersteller, Bemerkungen
1100/779	Musette de cour	Unsigniert, aus La Couture oder Paris (?), um 1700
314/88	Naturhorn in A	Johann Wilhelm Haas, Nürnberg, 1676–1723
553/419	Barockoboe	Van Aardenberg, Amsterdam, 1698–1717; Buchsbaum; 3 Messingklappen (C und Es)
1034/782	Traversflöte	I.G. Walch, Berchtesgaden, vermutlich Johann Georg, 1. Hälfte 18. Jh. (Dullat, Verzeichnis, 490); 1 Messingklappe
27/97	Posaune	Unsigniert, späteres 18. Jh. (Couper, Trombones, 73f), vgl. Titelbild
1524/–	Traversflöte	Carl August(in) Grenser, Dresden, 1753–1796 (Dullat, Verzeichnis, 176); 3 Mittelstücke für unterschiedliche Stimmtonhöhen; 1 Messingklappe
535/768	Musettenbass	Signiert «I-I R» (bezeichnet das Jean Jeanneret, La Chaux-du-Milieu?), 2. Hälfte 18. Jahrhundert (vgl. Girard, Hautbois; Staehelin, Holzblasinstrumentenbauer); 4 Messingklappen [56]
536/769	Musettenoboe	Unsigniert, gleiche Zeit wie Musettenbass Nr. 535/768; bemalt; 1 Klappe
1227/662	Naturhorn *	Christian Gottfried Glier, Neukirchen, datiert 1782
1229/665	Naturhorn *	Haltenhof, Hanau a.M., datiert 1784
1228/666	Naturhorn *	Haltenhof, Hanau a.M., datiert 1786
1170/652	Klarinette *	Sutter A Appenzell, 1787–88 (? vgl. Kälin, Blasinstrumente, 97f); Buchsbaum; 5 Klappen

* Diese Instrumente sind Gegenstand vertiefter Forschungen in Kapitel 5.2.

Wert der Instrumente

2011 wurden zwei unabhängige Schätzungen des aktuellen Handelswerts aller Objekte der Sammlung Burri durch Dr. Arnold Myers (Kurator Edinburgh University Collection EUHMI, führender Experte für Blechblasinstrumente) und Bruno Kampmann (Président ACIMV und Herausgeber der Zeitschrift *Larigot*, Sammler und Auktionsschätzer von Blasinstrumenten) vorgenommen. Das Ziel war es, den Gesamtwert der Sammlung beziffern zu können. Die Tabellen der beiden Schätzer erlauben es aber auch, die heute am höchsten gehandelten Instrumente zu bezeichnen (worin sie sich unabhängig voneinander sehr einig sind). An sich nicht von Relevanz, schärft dies doch den Blick auf für Sammler wichtige Aspekte. Ein Vergleich der folgenden Liste der 21 wertvollsten Instrumente mit derjenigen der ältesten Objekte zeigt, dass primär das Alter den Sammlerwert bestimmt, dass aber Eigenschaften wie Rarität, Extravaganz (etwa der Spazierstockinstrumente), Erhaltungszustand und Vollständigkeit und auch die schiere Grösse zu einem hohen Marktwert beitragen können.

Die wertvollsten Instrumente laut diesen Schätzungen sind in dieser Reihenfolge:

<i>Nr.</i>	<i>Instrument</i>	<i>Argumente der Schätzung</i>
1100/779	Musette de cour	Rarität, Alter, schöne Arbeit
553/419	Oboe Van Aardenberg	Rarität, Alter, guter Zustand
67/75	Klappentrompete Schuster	Unikat mit 9 Klappen, guter Zustand
535/768	Musettenbass I-I R	Rarität, guter Zustand, Hersteller
419/407	Altsaxophon Sax *	Unikat als Prototyp, Hersteller
314/88	Naturhorn Haas	Alter, Hersteller, leider beschädigt
446/435	Englischhorn Koch	Rarität in gewinkelter Form
425/412	Kontrabasssaxophon Buffet Crampon	Grösse, Rarität, Prototyp?
536/769	Musettenoboe	Rarität, Zustand
70/746	Zugtrompete Courtois *	Rarität, guter Zustand, Vollständigkeit
558/760	Fagott Savary	Hersteller, guter Zustand, Vollständigkeit
1524/-	Traversflöte Grenser	Hersteller, Vollständigkeit
1034/782	Traversflöte Walch	Alter, Rarität
1010/484	Kontrafagott Adler	Grösse
1229/665	Naturhorn Haltenhof *	Hersteller, Datierung, guter Zustand
1228/666	Naturhorn Haltenhof *	Hersteller, Datierung, guter Zustand
492/766	Stockklarinette	Rarität, Sammlerwert
26/38	Naturtrompete Saurle	Hersteller
1184/74	Klappentrompete Beyde *	Rarität
434/482	Rothfono Bass	Hersteller, Rarität (nur zwei erhalten)
103/738	Horn Hirsbrunner *	Rarität, Hersteller

* Diese Instrumente sind Gegenstand vertiefter Forschungen in Kapitel 5.1 bis 5.5.

(5) Zählung der Instrumente nach Herstellerländern und -regionen

In einer Instrumentenausstellung bestaunen wir primär ein Handwerk, die Musik ist vorerst sekundär. Karl Burri hatte eine hohe Achtung vor seinen Vorgängern und deren Arbeiten und Erfindungen. Sie inspirierten ihn und er wollte dies den Besuchern seiner Sammlung vermitteln. In seiner Art der Ausstellung, im direkten Nebeneinander vieler ähnlicher Objekte sind Merkmale und feine Unterschiede des Handwerks in einer Führung leicht aufzuzeigen. Wie fein ist die Verarbeitung, wie wichtig sind Verzierungs-elemente, wie ausgeklügelt ist die Mechanik? Auch diese, sehr weite Thematik, ist nicht Gegenstand der vorliegenden Arbeit. Die folgende Liste versucht jedoch, den Aspekt der Handwerkstraditionen und -regionen wiederzugeben, wie er an der Sammlung Burri in seltener Vollständigkeit abgelesen werden kann. Denn im Unterschied zu allen andern Sammlungen, deren Instrumente mehrheitlich in unübersichtlichen Depots liegen und deren Präsentation eher musikalischen Kriterien folgen, ist die Sammlung Burri aufgrund ihres Konzepts eines «Schaulagers» eine Synopse und damit geradezu prädestiniert zu Vergleichen von Typologien und handwerklichen Details. (Dies wäre ein gewichtiges Argument, die Form der Ausstellung auch in Zukunft so beizubehalten.)

Ein Hersteller baut seine Instrumente vor dem Hintergrund seiner Handwerkstradition. Solche Traditionen beeinflussen und durchmischen sich. Es handelt sich dabei weniger um nationale Handwerkstraditionen, als um traditionelle Zentren, die sich konkurrenzierten und die zu unterschiedlichen Zeiten und in unterschiedlichen Segmenten marktführend waren. Im Blechblasinstrumentenbau etwa war dies zur Barockzeit Nürnberg und im 19. Jahrhundert vornehmlich Paris, aber auch London und die Regionen um Graslitz und Markneukirchen (bis 1858 hiess der Ort Neukirchen, vgl. Dullat, Verzeichnis, 14 und 16). Interessanterweise liegen die zwei letzteren nur gut zehn Kilometer voneinander entfernt, zwischen ihnen verläuft jedoch die deutsch-tschechische Grenze. Diese trennte die Königreiche Sachsen und Böhmen, ab 1871 das deutsche Kaiserreich und die Donaumonarchie. Demzufolge entwickelten sich unterschiedliche Handwerkstraditionen mit unterschiedlichen Märkten. In Markneukirchen entstand ein Zentrum des sogenannt deutschen Instrumentenbaus, derweil Graslitz zum Synonym für böhmische Bautradition wurde (Waterhouse, Langwill, Einband; Dullat, Verzeichnis, 16f).

An diesem Beispiel liesse sich wohl aufzeigen, dass sowohl Handwerkstraditionen wie deren Absatzmärkte unter dem Kriterium der Beziehungen zwischen den jeweiligen Zentren und zwischen diesen und ihrer Peripherie zu untersuchen wären. Eine Aufteilung nach Ländern hingegen, wie sie im Folgenden versucht wird, ist infolgedessen nur begrenzt aussagekräftig. Insbesondere in Deutschland gibt es im 19. Jahrhundert unterschiedliche Strömungen.

Burri war es ein besonderes Anliegen, Schweizer Instrumentenmacher zu präsentieren. Für sie richtete er einen eigenen Raum ein, wo er auch die Werkstatt seines Lehrmeisters Max Reiner platzierte. Für die Schweiz zeichnen die Bestände der Sammlung Burri aufgrund ihrer grossen Anzahl ein besonders differenziertes Bild, wie es in keiner andern Sammlung zu sehen ist. Das Kapitel 5.1 nutzt diese Chance, indem es ausgehend von den vorhandenen 40 Instrumenten der Dynastie Hirsbrunner in Sumiswald und Aarau eine Geschichte des Instrumentenbaus in der Schweiz im 19. Jahrhundert rekonstruiert.

Hirsbrunner kann als genuin schweizerisch bezeichnet werden mit unterschiedlichen Einflüssen sowohl französischer wie deutscher Provenienz. Andere Instrumentenbauer in der Schweiz folgten den vorherrschenden Traditionen: Wolff (später Wolf) in Frauenfeld baute in böhmischer Tradition, da sein angestellter Instrumentenbauer Böhme war und Max Reiner in Thun, Karl Burris Lehrmeister, war aus Markneukirchen eingewandert und baute in dieser Tradition (Kälin, Blasinstrumente, 71). Weitere Schweizer Instrumentenmacher, so auch Karl Burri, waren eigentliche *revendeurs*, sie importierten Instrumente und signierten sie mit ihrem Namen.

Die folgende Zählung nach Herkunftsregionen basiert auf den 620 signierten Instrumenten in der heutigen Ausstellung. Von den 964 ausgestellten Instrumenten sind somit rund zwei Drittel signiert.

Anzahl der 620 signierten Instrumente der heutigen Ausstellung nach ihrer Herkunft:

Schweiz	209	davon 26 Hirsbrunner Sumiswald, 20 Reiner, 14 Hirsbrunner Aarau, 10 Wolf(f)
Frankreich	144	davon 108 Paris, 7 Lyon, 6 Strassburg, 23 restliches Frankreich
Belgien	5	
Deutschland	120	davon 18 Markneukirchen
Österreich	18	davon 11 Wien
Ungarn	6	
Tschechien	41	davon 19 Graslitz, 10 Cervený Königgrätz
Italien	25	davon 22 Mailand
England	27	davon 24 London
USA	18	
Andere Länder	9	

Fazit: Die Instrumente kommen grösstenteils aus der Schweiz und den umliegenden Ländern. Zum einen widerspiegeln diese Zahlen gut erkennbar die Marktverteilung im 19. und frühen 20. Jahrhundert, den Schwerpunkt der Sammlung. Zum andern beleuchten sie den Import von Instrumenten in die Schweiz. Wenn wir davon ausgehen, dass die überwiegende Mehrheit der Instrumente in der Schweiz gespielt worden ist, lässt sich feststellen, dass etwa zu gleichen Teilen französische und deutsche Produkte importiert worden waren.

2.4 Perspektiven

Il est en effet fort possible que des institutions publiques veuillent acheter des instruments rares de ma collection. Il en est de même pour les collectionneurs internationaux. Je suis cependant d'avis qu'il faut absolument veiller à ne pas appauvrir la valeur globale de ma collection, en vendant des pièces uniques et rares.

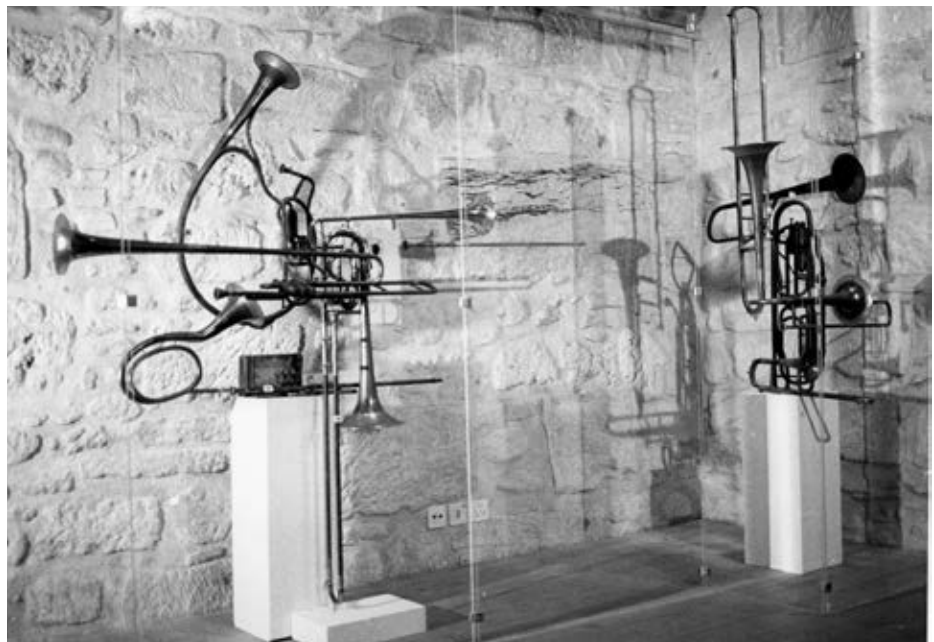
Burri 1999 im Gespräch mit Claude Delley, in: *Swiss Music Info*, März 1999/3

Die Sammlung soll nach ihrem Aufbau durch Karl Burri und einer ungewissen Zeit nach dessen Tod heute auf ein solides Fundament gestellt werden. Insbesondere wurde erkannt, wie ungeahnt gross ihr historischer Wert namentlich für Musikerinnen und Musiker, Forschende und an der Geschichte der Blasmusik Interessierte ist. Voraussetzung für den Erhalt dieser Werte ist, dass die umfangreiche Sammlung als Ensemble zusammenbleibt. Nur so kann sie die Welt der Blasinstrumente repräsentieren, mit ihren Schwerpunkten auf dem 19. Jahrhundert und auf dem Wirken der Schweizer Instrumentenmacher. Nur aufgrund dieser Vielfalt kann sie die Breite der Fragestellungen aus Forschung und historisch informierter Aufführungspraxis beantworten und die unterschiedlichen Ansprüche an sie befriedigen. Das Ganze ist mehr als die simple Addition der Einzelteile. Dieser Wert der Vielfalt wurde von Burri betont (vgl. Eingangszitat). Eine Sammlung verarmt, wenn sie ihrer Raritäten beraubt wird. Aber diese Raritäten verarmen ebenso, wenn sie ihres Umfelds, ihrer Vergleichsobjekte beraubt werden.

Angesichts des Umfangs und der Vielfalt der Sammlung stellen sich grosse und sehr unterschiedliche Herausforderungen etwa der Präsentation, Erhaltung, Nutzung und Organisation. Die folgenden Punkte sollen diesen Fächer der Fragestellungen öffnen. Die Antworten dazu gehören nicht in diesen Rahmen.

Ausstellung: Es gibt viele Möglichkeiten, die Instrumente zu präsentieren [48, 49]. Die heutige Anordnung als eine Art Schaulager ist noch ganz von Karl Burri geprägt, der jeweils in einem (zwingend geführten) Rundgang Geschichten erzählte. Geschichten zum Instrumentenbau, zur Verwendung der Instrumente, ihren Besetzungen und ihrer Musik. Die schiere Fülle der Eindrücke überfordert den Besucher. Einer Neukonzeption der Präsentation stehen ganz unterschiedliche Möglichkeiten offen: Allgemeine und/oder thematische Ausstellungen ausgewählter Objekte in einem eigenen Museum oder als Gastausstellungen etwa in Museen, Konzerthäusern oder Musik(hoch-)schulen; traditionelle Führungen, ergänzt durch informative Beschriftung und/oder Audio-Guide; Erarbeitung museumspädagogischer Materialien. Tatsächlich scheint mir die Präsentation der Sammlung von allen Herausforderungen die kleinste und zudem die dankbarste zu sein.

[48, 49] Die Möglichkeiten zur Präsentation von Musikinstrumenten sind vielfältig: In Edinburgh werden sie seit dem 19. Jahrhundert in diesen Schaukästen gezeigt, Burri baute 1982 für die Ausstellung im Käfigturm Bern solche Skulpturen.



Konservierung, Lagerung: Die Vorbedingung, die *conditio sine qua non* ist heute eine professionelle Konservierung, die den kommenden Generationen alle Objekte in bestmöglichem Zustand erhält. Ein Erhaltungskonzept ist die Nagelprobe der Pflege einer Sammlung. Im Vergleich zur Konservierung von Tasteninstrumenten wie Cembali und Orgeln ist diejenige von Blasinstrumenten und Schlaginstrumenten weniger komplex. Mögliche Schäden sind eine allgemeine Abnutzung und Verschmutzung durch Gebrauch, die Korrosion von Metallen und eine Spaltenbildung in den Hölzern. Zentrale Elemente für eine Konservierung von Blasinstrumenten sind, wie oben diskutiert, konstante Lufttemperatur und -feuchtigkeit, saubere Luft ohne Umweltgifte und für Elfenbein eine massvolle Lichtexposition. Von Bedeutung ist zudem die Lagerung der Instrumente sowohl in der Ausstellung wie auch im Magazin. Sie muss mittels geeigneter Auflagen verhindern, dass die Objekte durch das eigene Gewicht Schaden nehmen und zudem so gestaltet sein, dass jedes Instrument gut erreichbar ist, ohne dass andere dabei bewegt werden müssen.

Nutzung: Bisher wurden die Instrumente für ganz unterschiedliche Zwecke genutzt. Nebst dem Spielen im Museum selbst, um den Besuchern den Klang historischer Instrumente erlebbar zu machen, waren dies Ausleihen an Musiker/innen zum Spielen und an Forschende zum Vermessen und Analysieren, sowie Präsentationen in externen Ausstellungen. Einzelne Instrumente wurden zum Zweck dieser Nutzungen restauriert oder nachgebaut. Im Zuge der Erforschung und der historisch informierten Aufführungspraxis der Musik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts steigt heute die Nachfrage nach einer Nutzung von bestimmten Instrumenten der Sammlung, die einige gut erhaltene und geeignete Instrumente dieser Epoche enthält. Die aus dieser Nachfrage entstehenden Konsequenzen werden in Kapitel 3 diskutiert.

Ergänzung: Eine Sammlung ist nie abgeschlossen. Zum einen werden ihr laufend Objekte zum Kauf oder als Depositum angeboten, zum andern besteht das starke Bedürfnis, «fehlende» Objekte zu suchen und zu erwerben. Karl Burri «fehlten» zum Beispiel Trommeln einiger Schweizer Kantone, um diese vollständig präsentieren zu können (Cuvit, Appendix A [238]). Als Lücken empfinden wir heute etwa die fehlenden Instrumente aus dem Ensemble der Musikgesellschaft Hundwil (vgl. Kap. 5.2) und aus anderen unvollständigen Instrumentengruppen, sowie fehlende Teile vieler Instrumente wie Steckbögen, Mundstücke und Koffer. Ankäufe und Übernahmen sind die typische Art des Sammelns. Ein zweiter Aspekt der Ergänzung historischer Sammlungen beruht auf dem Bewusstsein, dass heutige Instrumente in Zukunft zu historischen werden. Die Sammlung könnte es sich zur Aufgabe machen, die jüngere Geschichte der Blasinstrumente zu dokumentieren, etwa indem die Idee weiterverfolgt würde, alle Schweizer Instrumentenmacher bis hin zu den aktuell tätigen zu sammeln. Eine dritte Form von Ergänzungen ergibt sich in gut geführten Sammlungen dann oft automatisch: Sammler geben ihre Objekte gerne einer solchen Institution als Legat oder Depot. Hier besteht die Sicherheit, dass ihr Gut gut behandelt wird.

Trägerschaft: Karl Burri hat ohne viel Aufheben ganz privat Grosses geleistet. Eine solch umfangreiche Sammlung kann jedoch auf lange Sicht nicht privat geführt werden. Sie bedarf einer institutionalisierten Trägerschaft in Form einer Stiftung, eines Vereins oder einer Anbindung an eine bestehende Institution. Die Promotoren einer solchen Trägerschaft sollten die an der Sammlung Interessierten sein: Forschung und Lehre der Hochschulen, professionelle Orchester (sie könnten aus den Beständen der Sammlung Werke des 19. und frühen 20. Jahrhunderts mit historischen Blasinstrumenten besetzen), die Schweizer Militärmusik und die Sammlung Historisches Armeematerial HAM, historische Museen der Schweiz sowie letztlich die Schweizerische Ausbildung für Instrumentenmacher. Letztlich ist es eine Frage dieser Trägerschaft und der Finanzierung, welche Zukunft die Sammlung erhält – bei allem Interesse an ihr und bei allem guten Willen zu ihrem Erhalt.

Für jede dieser Herausforderungen gibt es bewährte Konzepte, wie sie in Instrumentenmuseen und -sammlungen angewandt werden. Die gewählten Lösungen fallen unterschiedlich aus. Sie sind abhängig von der Tradition der Institution sowie von Vorgaben der Stifter oder früherer Besitzer. Konzepte für die Ausstellung, Ergänzung, Trägerschaft und Finanzierung sind die Herausforderung für ein zu erarbeitendes Zukunftskonzept. Die gewählte Lösung und deren Umfang hängen letztlich vom Gestaltungswillen der Entscheidungsträger ab.

Die Konzeption von Nutzung und Konservierung ist hingegen anderer, viel grundsätzlicherer Natur. Dies wird im folgenden Kapitel 3 umrissen. Es beschäftigt sich vorrangig mit der Gretchenfrage: *Nun sag, wie hast du's mit der Konservierung? Du bist ein herzlich guter Musiker, allein ich glaub, du hältst nicht viel davon.* Es ist die Frage, ob das Spielen eines historischen Musikinstruments nicht dessen Erhaltung zuwiderläuft. Letztendlich ist die Beantwortung dieser Frage eine zentrale Voraussetzung dafür, dass Karl Burris Sammlung einer Zukunft entgegenblicken kann, die ihrem Wert gerecht wird.

3. Zur Frage des Spielens der Instrumente

Restoring historic musical instruments to playability is the most contentious subject debated in the organo-museological community.

Odell und Karp, Ethics, 6

Wie andere Besitzer und Sammler historischer Musikinstrumente auch, erlaubte Karl Burri das Spielen auf seinen Instrumenten – dies war für ihn Voraussetzung für deren Verständnis und lebendigen Erhalt. Mit dieser Grundhaltung lag er auf der Linie einer Reihe anderer Sammlungen, deren Instrumente konsequent gespielt werden, wie der *Bate Collection* in Oxford, die der Universität seit 50 Jahren für Lehre und Forschung zur Verfügung steht und die auch zahlreiche Blasinstrumente enthält, der Sammlung der Royal Academy, London, deren zahlreiche Cremoneser Streichinstrumente den Studierenden über Jahre abgegeben werden oder der Tasteninstrumentensammlung von Luigi Tagliavini in Bologna, deren Instrumente in Führungen und Konzerten gespielt werden.

Die Mehrheit der Instrumentenmuseen, namentlich auch staatliche, nimmt die Gegenposition ein. Ihre Instrumente sind mit ebenso überzeugenden Argumenten *still gelegt*, so auch die Blechblasinstrumentensammlung Bernoulli im Musikmuseum Basel. Nach dem Willen von Pfarrer Bernoulli stehen die Instrumente nicht fürs Musizieren zur Verfügung. Sie werden ausschliesslich zu Forschungszwecken selten und kurz angespielt.

Grundsätzlich ist es nicht Aufgabe einer Sammlung historischer Objekte, deren Funktionstüchtigkeit zu erhalten. Niemand fragt im Uhrenmuseum nach der Zeit oder erwartet vom Verkehrshaus Luzern die Vermietung von Autos. Dies gilt auch für Musikinstrumentensammlungen, doch erweist sich hier die Thematik als komplexer. Dies liegt insbesondere darin begründet, dass der klassische Musikbetrieb auf einem 60- bis 400-jährigen Repertoire aufbaut, das heute vermehrt auf historischen Instrumenten gespielt wird (um bei der Analogie zum Verkehr zu bleiben: Das würde einer Autobahn entsprechen, die pro modernem Auto von einem Mehrfachen an Oldtimern und einem Vielfachen an Kutschen und Wanderern benutzt würde).

Das vorliegende Kapitel führt die Diskussion um die Frage des Spielens historischer Musikinstrumente, welche als Dilemma, als scheinbar unlösbares Paradoxon verstanden wird, wofür sich der Antagonismus *to play* vs. *to display* anbietet. Zunächst werden die Hintergründe und die Literatur zum Thema aufgearbeitet (3.1). Danach wird aufgrund bekannter wie neuer Lösungsansätze aufgezeigt, wie das Dilemma mit einem Paradigmenwechsel allenfalls überwunden werden könnte (3.2) und wie dies in einer Sammlung umzusetzen wäre (3.3). Die daraus resultierenden Konsequenzen für die Erfassung einer Sammlung werden in Kapitel 4 thematisiert.

3.1 To play or to display

*Museum conservation versus practically
the rest of the world.*

Barclay, Preservation, xi

Die Diskussion, ob historische Musikinstrumente gespielt werden dürfen, wurde und wird heftig geführt. Beteiligt sind insbesondere Musiker und Museumsfachleute, aber auch Organologen und Forscher der historischen Aufführungspraxis. Ihre Positionen reichen von einem generellen Spielverbot bis zum Spielen ohne Einschränkung. Die Ausschliesslichkeit ihrer Positionen ist den Beteiligten oft nicht bewusst, sie liegt – wie in der Einleitung dargestellt – in der dualen Existenz eines Musikinstruments begründet: Es ist einerseits selber Objekt und andererseits nur Werkzeug zu einem andern Zweck, demjenigen des Musizierens. Und es scheint, dass diese Positionen unvereinbar sind. Im Kern liegen ihnen diese beiden Tatsachen zugrunde:

- Wer ein Instrument spielt, zerstört es in letzter Konsequenz: «Musical instruments have a finite playing life – especially those which are handled, blown through, or have mechanical moving parts. An instrument which is the principal playing instrument of a professional musician will be replaced after a period of the order of ten years» (Myers, Expertise zur Sammlung Burri, 2011, 1 [245]). Materialien altern, korrodieren, verziehen sich, brechen, bleichen aus, setzen Schichten aus Schmutz oder Patina an. Schlimmstenfalls wird ein Instrument bei einem Unfall zerstört. Bewegliche Teile wie Tasten und deren Aufhängung, Wirbel oder Ventile werden beim Spielen abgenutzt. Insbesondere diese Abnutzung führt eher früher als später zwingend zur Beeinträchtigung der Funktionalität. Wenn das Instrument weiterhin konzerttauglich sein soll, wird in der Folge eine Revision unumgänglich. Dabei werden Teile behandelt, geflickt oder ersetzt. Nach einer weiteren Zeitspanne wird die nächste Revision notwendig und so entfernt sich das Instrument unmerklich, aber kontinuierlich von seinem Ursprung, wird Schritt für Schritt zu einer Kopie seiner selbst.
- Wer ein Instrument aber deswegen nicht spielt, sondern es konserviert, indem er es in einem Museum stilllegt und allenfalls ausstellt, erhält es zwar physisch und ästhetisch als Objekt, als Zeugnis einer Handwerkskunst, aber nicht in seinem eigentlichen Sinn der Produktion von Tönen und Musik, seinem Instrument-Sein. Er zerstört es mithin aus der Sicht des Musikers.

Beides zerstört somit in letzter Konsequenz eine Seite der dualen Struktur des Musikinstruments. Entweder verstummt es, oder es verändert seine Stimme zur Unkenntlichkeit. Dieses Paradoxon ist in seiner Schärfe nicht allen Beteiligten bewusst, die Entscheidung für das Spielen oder für das Stilllegen fällen sie aufgrund ihrer Grundhaltung, die meistens geprägt ist durch die Herkunft als Musiker oder Museumsfachperson und die oft verallgemeinernd auf alle Instrumente angewandt wird. Beides gilt es zu hinterfragen.

Fazit: Statische Kunstwerke wie Gemälde können konserviert und für die Nachwelt erhalten werden, ohne dabei ihren Sinn zu verlieren. Im Unterschied dazu nutzen sich

Objekte mit beweglichen Teilen schnell ab, wie zum Beispiel Uhren, Fahr- und Flugzeuge, Maschinen (wie diejenigen von Jean Tinguely, [50]) und eben auch Musikinstrumente. Sie benötigten an ihren beweglichen Teilen nach vorsichtigen Schätzungen zehnmals häufiger Reparaturen und Restaurierungen als statische Objekte (Barclay, Preservation, 15). In letzter Konsequenz werden sie daher in absehbarer Zeit zu einer Kopie ihrer selbst mit vollumfänglich erneuertem Material. Dasselbe lässt sich an historischen Gebäuden beobachten, die einer kontinuierlichen Re-Novation unterworfen sind. Diese kontinuierliche, unmerkliche Veränderung widerspricht jeglicher musealen Konservierung. Für das einzelne Objekt bleibt im Fall von Musikinstrumenten demzufolge das Dilemma bestehen: Spielen und konservieren schliessen sich aus, to play or to display. Beides ist nicht möglich, und – wie auch entschieden wird – einer der beiden Aspekte des Instruments wird mit dieser Entscheidung letztlich zerstört.

Verstärkt wurde das Dilemma durch das Aufkommen der historisch informierten Aufführungspraxis, für welche zahlreiche alte Instrumente restauriert und reaktiviert wurden. Erst in der Folge dieser Entwicklung wurde es von den Beteiligten vertieft diskutiert. Dies wird in den folgenden Abschnitten beleuchtet.

Historisch informierte Aufführungspraxis

Im 19. Jahrhundert hatte sich ein bürgerlicher Musikbetrieb etabliert, dessen Repertoire auf der Wiener Klassik fusste und bis zur Gegenwart reichte. Ältere Musik wurde erst wieder entdeckt, so etwa J.S. Bachs Matthäuspassion, die 1829 durch Felix Mendelssohn erstmals wieder aufgeführt wurde. Musiker und Publikum begannen sich für «den alten Bach» und noch frühere Musik zu interessieren.

Im Zuge dieser *Alte Musik*-Bewegung entstand im Verlauf des 20. Jahrhunderts zunehmend eine Nachfrage nach historischen Instrumenten zum Konzertgebrauch. Als «authentisch» galt eine Aufführung insbesondere dann, wenn auf den Instrumenten der Epoche musiziert wurde. Exemplarisch dafür steht die Reanimation des Cembalos. Restauratoren begannen, historische Instrumente wieder spielbar zu machen oder nachzubauen. Dass hierbei auch originales Material und darin enthaltene Information zerstört wurde, wird heute schmerzhaft bewusst.

Es entstanden Ausbildungs- und Forschungsstätten mit dem Ziel, Alte Musik aufgrund von Quellen und von Spielerfahrung auf den historischen Instrumenten wiederzubeleben, sie regelrecht auferstehen zu lassen (die *Schola Cantorum Basiliensis*, gegründet 1932, war eine der Ersten). Zunächst wurden Werke des Barock gespielt, später der Renaissance und früherer Epochen. Das Konzept erwies sich in der Folge als durchaus marktauglich. Die Interpret/innen Alter Musik wurden paradoxerweise zum wohl innovativsten Segment innerhalb der «klassischen» Musikszene. Sie sind damit und in ihrer rhythmusbetonten Musizierweise paradoxerweise den Jazzmusikern verwandt.

In den 1980er und 1990er Jahren wurden die Slogans «authentisch», «epochegerecht», «original» und «historisch» kritisch hinterfragt, was später als «Authentizitätsdiskussion» bezeichnet wurde. Zentrale Publikationen hierzu stammen von Richard Taruskin (*Authenticity, Essays*), Daniel Leech-Wilkinson (*Authentic*) und Nicholas Kenyon (*Authenticity*). Fazit der Diskussion: Authentizität gibt es nicht. Wer vorgibt, aufgrund seines



[50] Jean Tinguelys *Fasnachtsbrunnen* in Basel (1977) – ein Albtraum für die Konservierung: Korrosion durch Wasser, Umweltgifte und grosse klimatische Schwankungen, Abnutzung der beweglichen Teile, Alterung der Motoren.

Musizierens eine vergangene Zeit authentisch wiederzugeben, das Publikum gleichsam auf eine Zeitreise zu nehmen, widerspricht nicht nur aller Physik, sondern vergisst laut diesen Kritikern, dass die Ausführenden ihre heutigen Hör- und Musiziererfahrungen und die Zuhörer ihre heutigen Ohren und Hörerlebnisse mitbringen (zusammengefasst in Butt, Authenticity).

Richard Taruskin war der pointierteste Kritiker der Behauptung einer historischen Authentizität bei Aufführungen im Sinne der *early music*-Bewegung. Taruskin moniert zum einen, dass dadurch impliziert wird, jede andere Interpretation sei nicht authentisch und zum andern, dass diese Behauptung unterschlägt, dass die allermeisten Aspekte einer ‹authentischen› Aufführung (Spielweise, Klangbalance, Repertoire, Raum, äusserer Rahmen der Aufführungen u.v.a.m.) aufgrund des heutigen Geschmacks entschieden werden (Taruskin, Authenticity, 5ff). Er fasst dies 1988 so zusammen:

To put my thesis in a nutshell, I am convinced that ‹historical› performance today is not really historical; that a thin veneer of historicism clothes a performance style that is completely of our own time, and is in fact the most modern style around; and that the historical hardware has won its wide acceptance and above all its commercial viability precisely by virtue of its novelty, not its antiquity.

Taruskin, Pastness, 152

Authentizismus, wie Taruskin diese Haltung bezeichnet, ist für ihn nur ein dünner Schleier von Historizismus um einen höchst modernen Stil. Die Tatsache, dass sich die Szene der Alten Musik so dynamisch entwickelt(e), dass deren Interpretationsstil im Rückblick betrachtet aber selber sehr rasch veraltet, ist ein Indiz dafür, dass Taruskin mit seiner Kritik nicht unrecht hatte. Eine in Stein gemeisselte Authentizität wäre statisch. Als Folge der Authentizitätsdiskussion wird in Fachkreisen von *historisch informierter Aufführungspraxis* (historically informed performance, HIP) gesprochen: Die Interpreten Alter Musik spielen in der Gegenwart und für diese; sie tun dies aber aufgrund ihrer Kenntnis der historischen Musizierpraxis.

[51] Die Flöte von Augustin Grenser, Dresden, zweite Hälfte 18. Jahrhundert (Dullat, Verzeichnis, 176) ist eines der ältesten Instrumente der Sammlung Burri (Nr. 1524/-). Sie spielt hervorragend und war auch deshalb 1983–2011 an einen Musiker ausgeliehen.



Welche Rolle spielte die Sammlung Burri in dieser Entwicklung? Zunächst gar keine, denn sie besitzt kaum Instrumente aus der Zeit, mit der sich die Alte Musik-Szene damals auseinandersetzte. Während diese, vom Barock ausgehend, immer weiter in der Vergangenheit suchte, sammelte Karl Burri Instrumente des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Zudem wurden für historisch informierte Aufführungen die Blasinstrumente des Barock und früherer Epochen im Unterschied zu den Saiteninstrumenten ohnehin meist nachgebaut, es bestand somit kaum ein Druck auf die wenigen Instrumente der Sammlung aus dieser Zeit, sie zu restaurieren und zu spielen. Nur drei Instrumente stammen vermutlich aus der Bläserensemble- oder Orchestertradition des 18. Jahrhunderts: die Oboe von Van Aardenberg, das Horn von Haas [47] und die Flöte von Augustin Grenser [51]. Letztere wurde bei einer Ausleihe tatsächlich einem der gefürchteten irreversiblen Eingriffe unterzogen, einer Kürzung, um das Spiel in einem höheren Stimmton zu ermöglichen.

Die Praxis stellt sich heute folgendermassen dar: Holzbläser sowie Zink- und Serpentspieler benutzen in aller Regel Replika. Eine besondere Herausforderung stellt für diese

Instrumente die Vielfalt historischer Stimmtonhöhen dar. Bei den Blechblasinstrumenten hat sich bis vor wenigen Jahren folgende, merkwürdige Situation etabliert: Trompeter spielten die Musik aller Epochen meist auf Replika von Barockinstrumenten, die in der Regel mit Löchern als Spielhilfen versehen werden, wie sie historisch nicht nachgewiesen sind. Hornisten benutzten oft Replika oder Originale des 19. Jahrhunderts, auch für die Musik früherer Epochen. Posaunen verwendeten meist Nachbauten von Barockposaunen. Heute werden von Blechbläser/innen zunehmend für jede Epoche entsprechende, unterschiedliche Instrumente gespielt.*

Die Situation für die Sammlung Burri verändert sich, seit die Alte Musik-Bewegung sich der Werke jüngerer Epochen angenommen hat. Spezialisierte Ensembles und Orchester spielen (und singen) heute die Musik der Klassik und Romantik und neuerdings auch die des 20. Jahrhunderts historisch informiert. Nikolaus Harnoncourt, als einer der Trendsetter, setzt sich mit Werken von Igor Stravinsky, Béla Bartók und Alban Berg auseinander. Dadurch entstand in jüngster Zeit eine starke Nachfrage nach Instrumenten dieser Zeit.

Robert Barclay, der heute massgebende Autor zur Frage *to play or to display*, schrieb 1997: *Information on this subject [i.e. Gefahren durch Restaurierungen] is urgently needed because, with the current interest in performing music of earlier periods in a historically informed fashion, the historic instruments themselves have become the focus of attention* (Barclay, Care, Preface ohne Seitenzahl). Diese Nachfrage akzentuiert sich gerade auch in der Sammlung Burri aufgrund der Breite ihres Angebots an Blasinstrumenten des 19. Jahrhunderts. Auf den ersten Blick scheint es möglich zu sein, die Musik dieser Zeit auf unverändert erhaltenen Originalinstrumenten zu spielen, was zu unbedachter Nutzung verführen kann. Dies ist ein weiterer Grund, weshalb gerade zum jetzigen Zeitpunkt ein Konservierungskonzept für die Sammlung notwendig wird.

Literatur

Vor dem Hintergrund der musikalischen Entwicklung der historisch informierten Aufführungspraxis wurde das Dilemma Spielen vs. Erhalten historischer Musikinstrumente in den 1980er Jahren erstmals intensiv diskutiert. Die vierteljährlich erscheinende Zeitschrift *Early Music* ist 1973 gegründet worden, 1975 die Interessengemeinschaft *Fellowship of Makers and Restorers* [später: *Researchers*] of *Historic Instruments FoMRHI*. Zentrale Publikationen stammen vom Kurator des Museums Stockholm Cary Karp (1979: *Restoration, conservation, repair and maintenance* und 1982: *Storage climates for musical instruments*), und vom Edinburgher Kurator und Tasteninstrumentenspezialisten John Barnes (1980: *Does Restoration destroy Evidence?* und 1980: *Restoration* in *NGrove*1). Beide kritisieren in diesen Publikationen insbesondere die Tradition unreflektierten Restaurierens und plädieren dafür, dass in aller Regel auf Nachbauten gespielt werden soll. Karp anerkennt, dass deren Herstellung Forschung und Spielerfahrung auf Originalen voraussetzt (*Restoration*, 81).

Ein Beispiel aus dem Jahr 1981: In der Diskussion um die Zukunft der Bate-Collection in Oxford kann der Streit der Paradigmen gut beobachtet werden. Philip Bate, von Beruf TV- und Radioproduzent der BBC, hatte 1963 seine umfangreiche und systematische Sammlung europäischer Orchester-Blasinstrumente der Universität Oxford geschenkt. Er verfügte, dass die Instrumente weiterhin gespielt werden sollen. «As a result of his

* Ich verwende den Begriff Replik allgemein für Nachbauten historischer Instrumente. Solche werden für heutige Ansprüche oft «optimiert», was in der Regel als Nachbau bezeichnet wird, im Unterschied zur Kopie, die dem Original möglichst exakt folgt. Da solches kaum möglich ist, wird letzterer Begriff heute meist vermieden.

original conditional of gift, that students should be able to play these historic instruments, the Bate Collection is unique in that many of its instruments are used» (<http://www.bate.ox.ac.uk/philip-bate.html>, 31.3.2013). Anthony Baines und nach ihm Jeremy Montagu waren die ersten Kuratoren der Bate-Collection, die in der Folge durch weitere Legate erweitert wurde.

1981 diskutierten Ephraim Segerman, Herausgeber des Bulletins der FoMRHI, und Jeremy Montagu die Implikationen, die beim Musizieren auf den historischen Instrumenten entstehen. Segerman vertrat dabei die Haltung rein musealer Konservierung (*Conservation of research information vs. a lending playing collection*): Um nicht weiterhin Informationen zu zerstören, welche alle Instrumente über ihre Fertigung und ihre Geschichte enthalten, sollte die Nutzung der Bate-Collection restriktiv eingeschränkt werden auf qualifizierte Musiker, die die Instrumente zu Forschungszwecken anspielen. Segerman begründet dies namentlich mit der Tatsache, dass zukünftige Fragestellungen heute nicht vorhergesehen werden können, dass wir demzufolge eigentlich nicht wissen können, was genau wir konservieren müssen. Montagu skizzierte in seiner Antwort (*Should museum instruments be used?*) die pragmatische Haltung, wie sie auf viele Sammlungen übertragbar ist: Ein Entscheid über den Zweck und Grad der Nutzung und Restaurierung jedes einzelnen Instruments beruht auf der systematischen Beurteilung nach einer Reihe von Kriterien wie Zustand, bereits erfolgte Veränderungen, Seltenheit – ein pragmatisches Konzept, das später von andern Autoren aufgenommen wurde (s.u.).

Die Diskussion um *to play or to preserve* kulminierte in der Konferenz *Per una carta Europea del restauro*, die 1985 in Venedig anlässlich des Europäischen Jahrs der Musik stattfand. Viele Wissenschaftler und Kuratoren der bedeutenden Institutionen waren anwesend und es wurde versucht, in Form einer Charta eine Ethik im Umgang mit historischen Musikinstrumenten zu formulieren. Die Beiträge u.a. von Anthony Baines, Jeremy Montagu (beide Oxford), Grant O'Brien, Arnold Myers (beide Edinburgh), Herbert Heyde, Friedemann Hellwig (beide Leipzig), Florence Gétreau (Paris) und Cary Karp (Stockholm) bilden die Basis für die weitere Diskussion des Themas (alle publiziert 1987 durch Ferrari, Carta). Für den Umgang mit historischen Blasinstrumenten und damit für die Sammlung Burri von besonderem Interesse ist Arnold Myers' Beitrag *The Conservation of Wind Instruments*. Myers postuliert darin eine neue Sichtweise, einen Paradigmenwechsel. Im Vordergrund steht nicht die Frage, ob ein Instrument gespielt oder konserviert wird, sondern auf welche Weise die meiste Information über das Instrument, seine Fertigung und seine Musik gewonnen werden kann. Primär ist demnach die Konservierung von Information der Objekten, nicht nur von deren Physis (Myers, *Conservation*, 221).

Die Verabschiedung einer Charta zur Restaurierung und Konservierung von Musikinstrumenten gelang 1985 in Venedig zwar nicht, da einerseits der vorgeschlagene Text ungenügend gewesen sei (Pinzauti, Carta) und andererseits erkannt wurde, dass eine allgemeine Charta aufgrund regional unterschiedlicher Gesetzgebungen, Sprachregelungen und Traditionen von Konservierung und Restaurierung vorerst nicht möglich war (Hellwig, *Restaurierung*, 305–308; vgl. auch die Mitschrift der Diskussion an der Konferenz in Venedig in: Ferrari, Carta, 391–445). Nationale Gremien formulierten oder verbesserten in der Folge ihre Grundsätze im Umgang mit Musikinstrumenten in *codes of ethics*

und die internationale Vereinigung der Musikinstrumentensammlungen und -museen CIMCIM erarbeitete *standards* und *recommendations* zu allen Aspekten des Umgangs mit historischen Musikinstrumenten. Diese werden seither regelmässig überarbeitet und sind online abrufbar (in der Bibliographie alle unter CIMCIM): *Access* (zur Benutzung, 1985), *Cataloguing* (zur Katalogisierung, 1989), *Conservation* (zur Ausbildung von Konservatoren, 1994), *Application* (zur Beschriftung 1995) und *Interpreting* (zur Gewinnung von Information, 1998).

Die wissenschaftliche Diskussion wurde nach der Konferenz von Venedig von einigen Exponenten weiter vertieft. Schon der Titel eines Artikels von John Watson *Historical Musical Instruments: A claim to use, an obligation to preserve* 1991 zeigt, dass das Dilemma nutzen vs. konservieren nun als solches empfunden wurde. Der Tasteninstrumente-Spezialist Watson schlägt zu dessen Überwindung vor, dass eine ausgewählte, repräsentative Gruppe von Instrumenten mittels minimal invasiver Technik museal erhalten werden soll.

The following is a rationale by which a minority of representative musical instruments may receive minimally intrusive restoration and judicious musical use in order to preserve and exhibit the aesthetic integrity unique to this class of historical artefacts, and that such restoration and use must be undertaken without significant compromise to the codes of museum and conservation ethics

Watson, Instruments, 78; *restoration* bezeichnet bei Watson sowohl eine Restaurierung der Funktionstüchtigkeit, wie auch die Konservierung im Museum.

Watson argumentiert unverkennbar aus der Konservatorenoptik und geht von deren Ethik aus: «The most dangerous moment in the life of any historical object is when it enters a restorer's workshop» (Watson, Instruments, 78). Er schlägt aber auch Kompromisse vor: Weniger repräsentative Objekte oder solche, die durch die Nutzung oder unsachgemässe Restaurierung schon beschädigt sind, sollen weiter gespielt und restauriert werden (Watson, Instruments, 79).

Robert Barclay

Robert L. Barclay, Senior Curator des Canadian Conservation Institute in Ottawa, analysierte in seiner 2004 publizierte Dissertation *The preservation and use of historic musical instruments. Display case and concert hall* das Dilemma, das er schon im Titel auf den Punkt bringt: *preservation* vs. *use* bzw. *display* vs. *concert* (Kurztitel: Preservation; vgl. auch seinen Artikel *Restoration* in NGrove online). In grundsätzlichen Analysen und anhand von acht Fallstudien, mehrheitlich aus seinem kanadischen Umfeld, zeichnet er als Insider ein Bild der aktuellen Praxis und weist auf deren Widersprüchlichkeiten (er nennt sie *dissonances*) hin.

When one looks beyond the simplistic «us and them» of museum conservation versus practically the rest of the world, a whole new picture emerges. Dissecting the rationales that underlie and drive the actions results in conclusions of a very different complexion.

Barclay, Preservation, xi, Hervorhebung v. Steiger



[52] Das Amati-Quartett: Cello 1690 Hieronymus Amati, Geige 1637 Nicolo Amati, Bratsche 1607 Antonius und Hieronymus Amati und Geige 1627 Antonius und Hieronymus Amati. Die Universität von Saskatchewan, Kanada, kaufte 1959 diese vier Amati von einem Sammler. Sie wurden auf dessen Wunsch hin in der Folge von einem Quartet *in residence* gespielt. 1992 wurden sie dem weltweit tourenden Lafayette-Quartett ausgeliehen. Vier Jahre später wurde erkannt, dass die Instrumente durch die Reisen, die Klimaunterschiede, aber auch durch die moderne, kräftigere Spielweise zu stark belastet waren. Die Leihgabe wurde beendet und das Amati-Quartett wird heute wieder in Saskatchewan regelmässig, aber schonend gespielt (www.amatiquartet.usask.ca, 10.3.2013).

Barclay stellt fest, dass es nicht zwei sondern drei Prinzipien (*regimen*) der Behandlung historischer Musikinstrumente sind, die sich heute etabliert haben: *currency*, *conservation* und *restoration*. Die folgenden Abschnitte fassen seine Analysen zusammen, die englischen Begriffe werden beibehalten. Die Illustrationen verdeutlichen Barclays Argumentation anhand jeweils eines seiner Beispiele.

Unter *currency* oder *maintenance* versteht Barclay alle Aktionen und Eingriffe an einem Instrument, um dessen Spielbarkeit zu erhalten (Barclay, Preservation, 37). Darunter fällt jegliches Regulieren, Reparieren oder Reinigen. Was im Moment als kleiner Eingriff empfunden wird, addiert sich im Lauf der Zeit zu einer tief greifenden und nicht reversiblen Veränderung des Instruments. Solches lässt sich zugespitzt bei den Streichinstrumenten wie den Stradivari, Guarneri und Amati [52], bei Cembali u.a. von Ruckert und bei vielen historischen Orgeln beobachten. Da Handwerker sich bis weit ins 20. Jahrhundert nicht schriftlich kundtaten, sind die erfolgten Eingriffe kaum dokumentiert (Barclay, Preservation, 27ff). Ersetzte Originalteile wie Orgelpfeifen, Saiten, Wirbel, Streben oder ganze Tastaturen und Klangböden wurden nicht aufbewahrt. Die *currency* beginnt beim Einspielen eines neuen Instruments und dauert so lange bis es nicht mehr gespielt wird. Dieses Paradigma der ungebrochenen Erhaltung der Spielbarkeit mit den jeweils verfügbaren Mitteln beruht auf jahrhundertelanger Gewohnheit und Erfahrung und besitzt das Vertrauen, das die Musiker/innen ihren Luthiers, Orgel-, Klavier- und Blasinstrumentenmachern entgegenbringen. Erst seit Instrumente in Museen konserviert werden und ihre ursprüngliche Fertigung von Interesse ist, wird *maintenance* hinterfragt, werden die dabei resultierenden Widersprüche kritisiert, etwa wenn einer in ihrer Geometrie stark veränderten und modern besaiteten Cremoneser Geige die Aura des historischen Instruments attestiert wird (Barclay, Preservation, 39).

Das *regimen* der musealen *conservation* steht in Barclays Sichtweise in direktem Gegensatz zur *currency*. Das Primat liegt bei der *conservation* auf der integralen Erhaltung des Objekts und seines Informationsgehalts für die Wissenschaft und die nächsten Generationen (Barclay, Preservation, 49ff). Hierfür ist das Spielen eines Musikinstruments nur begrenzt notwendig. Einige gut dokumentierte Minuten reichen, um die gewünschten Informationen zu erhalten. Dabei genügt es, wenn das Instrument anspielbar ist (*soundability*), eine Restaurierung zum Konzertgebrauch (*playability*) ist nicht notwendig. Ansonsten wird es stillgelegt und nach allen Regeln der Kunst konserviert und dokumentiert. Es wird zum Informationsträger über den historischen Instrumentenbau (benutztes Ausgangsmaterial, Werkzeug, Leim und Lot, Lackierung, Bearbeitungsspuren, Markierungen vom Instrumentenbau, Verzierungen) und über die Musizierpraxis (Benutzerspuren an Tasten, Griffbrettern und an den Stellen, wo das Instrument gehalten wird, Spuren vom Stimmen und Intonieren, Spuren von erfolgten Veränderungen etwa in Form von Ersatzteilen bis zu grösseren Umbauten, z.B. zur Erweiterung des Tonumfangs). Allfällig notwendige Eingriffe werden so ausgeführt und dokumentiert, dass sie reversibel sind (Barclay, Preservation, 55). *Conservation* beginnt meist unbewusst, indem ein Instrument einfach weggelegt, aber nicht weggeworfen wird. Erst später entscheidet sich, in welchem *regimen* es weiterlebt, ob es als historisches Instrument konserviert wird, ob es in die *currency* zurückversetzt oder ob es einer Restaurierung unterzogen wird.

Das Zentrum für Volkskultur im *Canadian Museum of Civilization* unternahm 1990 ein Experiment präventiver Konservierung. Von 55 kanadischen Instrumentenbauern wurden 102 neue Instrumente bestellt. Sie sollten unbenutzt als Zeugnis der Handwerkskunst ausgestellt und in diesem Originalzustand späteren Generationen erhalten werden: die *Opus Collection* (Barclay, *Preservation*, 145; www.civilization.ca/cmc/exhibitions/arts/opus/opuse.shtml, 4.3.2013). Erste *dissonances* ergaben sich dadurch, dass ein Teil der Instrumente bei ihrer Fertigstellung wie üblich eingespielt wurden, also bei der Lieferung nicht mehr unbenutzt waren [53]. Die Instrumentenbauer hatten zudem wenig Verständnis dafür, dass ihre Instrumente still bleiben sollten. Heute wird ein Teil der *Opus Collection* regelmässig gespielt, die Instrumente werden hierzu aber möglichst nicht verändert, unterliegen somit nicht der *currency*.

Restaurierung, Barclays drittes *regimen restoration*, will mittels Eingriffen frühere Eingriffe rückgängig machen. Das Instrument soll dadurch in einen angenommenen ursprünglichen Zustand versetzt werden (Barclay, *Preservation*, 59ff). Solches scheint vertraut aus der *currency*, unterscheidet sich davon bei näherem Hinsehen aber grundsätzlich durch diesen Anspruch der Rekonstruktion eines angenommenen Originals sowie durch das grosse Ausmass des Eingriffs. Dieser erfolgt hier zwar unter dem Prinzip der Reversibilität. Eine solche ist jedoch auch bei bester Technik und minutiösester Dokumentation nie hundertprozentig möglich. *Restoration* überzeugt zunächst, erweist sich jedoch bei genauerem Hinsehen als hochgradig widersprüchlich (Barclay, *Preservation*, 65f): (1) Der behauptete Originalzustand eines restaurierten Instruments ist zu hinterfragen: welcher Originalzustand, ist er wirklich bekannt, ist er tatsächlich rekonstruierbar, wieviel von der Geschichte des Objekts geht dabei verloren (z.B. Benutzerspuren)? *Restoration* führt das Instrument grundsätzlich einen weiteren Schritt in die Zukunft, somit weg von seiner Vergangenheit. (2) Nach erfolgter Restaurierung fällt ein Instrument erneut unter das *regimen* der *currency* mit all ihren kontinuierlichen Veränderungen, die es noch weiter vom behaupteten Originalzustand wegführen. (3) Das Ziel der Restaurierung ist eine Erfahrung, ein Begreifen der Musik dank historischer Instrumente. Solches ist jedoch, wie in der Authentizitätsdiskussion gesehen, höchst subjektiv (Barclay, *Preservation*, 67).

Restoration wurde oft als Schritt hin zur Musik und ihrer Vergangenheit postuliert und endete oft im Desaster von Widersprüchen, die Objekte wurden dabei nachhaltiger zerstört als unter den andern *regimen* [54].

Fazit

Barclay's drei Prinzipien *currency*, *conservation* und *restoration* sind in ihrer Grundanlage unterschiedliche und unvereinbare Paradigmen eines Umgangs mit historischen Musikinstrumenten. Alle drei führen in ungelöste Widersprüche. Ein Instrument, das fortwährend benutzt wird, verändert sich bis zur Unkenntlichkeit; wenn es stillgelegt wird, wird es reduziert auf sein Objekt-Sein und seiner Funktion des Musikerzeugens beraubt; und wenn es restauriert wird, entfernt es sich erst recht von seinem Originalzustand. Eine Singstimme stirbt mit dem Menschen, ein Instrument überlebt ihn, aber es verändert sich, klingt nie mehr «wie früher». Das Dilemma to play vs. to display wird weder durch *currency* noch durch *conservation* oder *restoration* überwunden.



[53] Jean-François Beaudin testet seine für die *Opus Collection* gebaute Flöte (Opus Collection Nr. 33a).



[54] Glenn Gould besass diesen Steinway-Flügel, den er für seine Ansprüche auf sehr spezielle Weise regulieren liess. Nach seinem Tod wurde das Instrument für den Konzertgebrauch restauriert und zur Erinnerung an ihn im Foyer der Rideau Hall in Ottawa ausgestellt. Da es stark abgenutzt war, war eine weit gehende Restaurierung notwendig, bei der die spezielle Regulierung und alle Benutzerspuren getilgt wurden. Das Glenn Gould-Spezifische des Instruments, das eigentlich der Zweck der Restaurierung hätte sein müssen, wurde somit durch selbige zerstört (Barclay, *Preservation*, 169).

Der goldene Weg würde aufgrund dieser Überlegungen in der Herstellung von Replika liegen. Mit Nachbauten sind viele *dissonances* gelöst. Das Original wird stillgelegt und steht auch für zukünftige Fragestellungen zur Verfügung (Barclay: «Sparing the originals», *Preservation*, 75ff). Die in ihm enthaltenen Informationen werden mittels nichtzerstörender Analysemethoden gewonnen und fließen in den Nachbau ein. Eine Replik wird dann wie ein modernes Instrument gepflegt. Sie löst einen weiteren Widerspruch auf, der dem Spielen auf historischen Instrumenten innewohnt: Eine Replik ist im Unterschied zum Original nicht gealtert, kommt somit in dieser Hinsicht dem ursprünglichen, neuen Zustand des Instruments vielleicht sogar näher als das Original selbst.

Aber eine Replik ist nie eine perfekte Kopie, ein Klon. Sowohl in Fragen der Fertigungstechnik wie in denjenigen der Materialität – man denke nur an die nicht kopierbaren Strukturen im Holz oder an die Komplexität der Tonauslösung auf dem Cembalo, bei der Saite, Kiel, Filze, Leder und ein Tastenmechanismus beteiligt sind – sind nur Näherungen und nie Kopien im wörtlichen Sinn möglich.

Um ein Instrument und seine Spielweise exakt verstehen zu können, reicht eine solche Näherung nicht. Ein Beispiel: Jeremy Montagu durfte in Verona das Instrument des legendären Trompeters Cesare Bendinelli anspielen. Dabei begriff er unmittelbar die Eigenheiten von Bendinellis Trompetenschule «Tutta l'arte della Trombetta» von 1614:

Many of his exercises are at the very bottom of the trumpet's range. On many original, and all «reproduction» trumpets that I have blown, these very low notes are out of tune; on Bendinelli's Schnitzer of 1585 these notes were dead in tune and thus practicable and sensible teaching material

Montagu, *Availability*, 375

Replika dieses Instruments würden die spezifischen Eigenschaften dieser Schnitzer-Trompete, die offenbar für Bendinelli und seinen Unterricht prägend waren, schwerlich aufweisen. Wenn wir nun bedenken, dass eine Naturtrompete ein für die Herstellung einer Replik denkbar einfaches Instrument ist, wie ungleich schwieriger es ist, eine Orgel oder ein Holzblasinstrument nachzubauen, verstehen wir, dass Replika zwar für eine historisch informierte Aufführungspraxis durchaus geeignet sind, den goldenen Weg darstellen, dass aber die Entdeckung der historischen Spielpraxis nur auf den Originalen (in Annäherung) möglich ist. Replika lösen demzufolge unser Dilemma höchstens partiell. Eine Sammlung kommt nicht darum herum, eine Praxis der Nutzung ihrer Instrumente festzulegen, was in den folgenden Abschnitten thematisiert wird.

3.2 To play *and* to display

At a public performance there is pressure on the performer to demonstrate mastery of the instrument which leads to risks being taken. There can be pressure on restorers to set playability above conservation requirements.

Myers, Conservation, 223

Für das einzelne Instrument ist das Dilemma Spielen vs. Erhalten, wie gesehen, nicht überwindbar. Die Diskussion ist nicht abgeschlossen, die Positionen sind weiterhin kontrovers. Es hat sich zwar eine Praxis herausgebildet, wie mit dem Dilemma umgegangen wird, die Lösungen fallen aber, abhängig vom Besitzer, unterschiedlich aus und eine Absprache darüber, welche Instrumente wie zu konservieren sind, ist nicht erfolgt. Für das einzelne Instrument bestimmt somit weiterhin der Zufall seiner Besitzergeschichte, unter welchem *regimen* es behandelt wird. Die heutige Situation lässt sich so zusammenfassen:

- Weiterhin gespielt werden zahlreiche gut oder auch weniger gut erhaltene Instrumente, was kontinuierliche Eingriffe im Sinne der *currency* erfordert. Besonders Orgeln und Streichinstrumente, aber auch andere Orchesterinstrumente in den Händen von Orchestermusikern und Solisten werden so behandelt. Viele dieser Instrumente sind in der Vergangenheit schon restauriert oder gänzlich umgebaut worden. Andere, namentlich auch Blechblasinstrumente, sind noch ohne erfolgte Restaurierungen funktionstüchtig. Ein Markt spezialisierter Händler und Auktionen handeln mit historischen Musikinstrumenten.
- Für jedes gespielte Instrument kommt zwingend der Punkt, an dem grössere Eingriffe im Sinne einer Restaurierung notwendig werden. Oft ist dies nicht der erste tief greifende Eingriff. Dass heute seltener restauriert wird als zur Zeit der erwähnten, diesbezüglich kritischen Publikationen von Karp und Barnes vor 30 Jahren, ist zu vermuten, aber nicht zu belegen. Und auch wenn heute eine Restaurierung unter den Grundsätzen der Reversibilität und Dokumentation erfolgt, bleibt deren Widersprüchlichkeit bestehen.
- Stillgelegt ist eine grosse Anzahl Instrumente in öffentlichen Museen. Dazu gehören nebst solchen, die von Musiker/innen der historisch informierten Aufführungspraxis gerne gespielt würden, auch unzählige Instrumente aus nicht mehr gängiger Musizierpraxis und ethnologische Sammlungen. Auf diese wird weniger Druck ausgeübt, sie spielen zu dürfen.
- Weit verbreitet ist das Spiel auf Replika. Diese werden für heutige Ansprüche oft «optimiert» gebaut. Die Originale werden vermessen, erforscht und zum Vergleich angespielt. Der Druck, die Originale spielen zu dürfen, nimmt damit jedoch offensichtlich nicht ab. Replika, so begrüßenswert sie sind, lösen offenbar das Dilemma *to play or to display* in seiner Grundsätzlichkeit nicht abschliessend.

Paradigmenwechsel

Eine neue Sichtweise könnte das Dilemma lösen, würde to play and to display ermöglichen. Verschiedene Kuratoren haben Lösungen vorgeschlagen, die sich in ihrer Ausprägung und ihren Folgerungen voneinander unterscheiden. Sie beruhen aber alle auf den zwei Sichtweisen, die ich im Folgenden als (1) die Sicht auf das gesamte historische Erbe und (2) das Primat der Information bezeichne.

(1) *Das historische Erbe*: Die Gesamtheit der erhaltenen Instrumente würde nach diesem Lösungsvorschlag aufgrund einer Reihe von Kriterien eingeteilt in solche, die gespielt werden dürfen und solche, die stillzulegen sind. Zwischen den Extremen einer uneingeschränkten Spielerlaubnis und eines Verbots wäre eine Abstufung möglich. Eine für die Instrumentenbau-tradition und die Musizierpraxis repräsentative Auswahl an Instrumenten würde so für kommende Generationen konserviert, meist stillgelegt und stünde der Forschung zur Verfügung.

Dies geschieht in einzelnen Museen und Sammlungen heute ganz automatisch. Aber nur eine – bisher nicht erfolgte – internationale Absprache würde die Möglichkeit eröffnen, diese Auswahl tatsächlich repräsentativ werden zu lassen. Eine Definition von «repräsentativ» und die Quantität dieser Auswahl müssten diskutiert werden. John Barnes, der dieses Management erstmals vorschlug, erachtet insbesondere unverändert erhaltene Instrumente als repräsentativ (Barnes, *Evidence*, 215f; ders., *Restoration* 254f). Alle schon restaurierten oder durch fortgesetzte *maintenance* veränderten Objekte sollen hingegen weiterhin gespielt und weiter restauriert werden dürfen, ihr Informationswert für die Forschung sei gering.* Seine Idee wird von Arnold Myers (*Conservation*, 223) und von John Watson aufgenommen, der weitere Beurteilungskriterien ergäntzt:

A checklist of qualifications by which an instrument may prove eligible for restoration [er meint damit die museale Konservierung] would include such criteria as the rarity of the instrument, its historical integrity, its completeness, its condition, its prospects for serious musical use and intended frequency of use, its prospects for responsible ownership, the musical requirements it is expected to fulfil, and the prospects for ongoing maintenance.

Watson, *Instruments*, 78

* Das müsste auch Widerspruch auslösen: Für die Geschichte von Techniken und Modeströmungen der Restaurierung, wie etwa die häufig an Tasteninstrumenten vorgenommene Erweiterung des Tonumfangs, sind diese Instrumente ebenfalls von Interesse. Solche Fragen interessierten jedoch zur Zeit dieses Vorschlags 1980 noch nicht, der Fokus der Diskussion lag auf der Konservierung und der Kritik an der damals gängigen, unreflektierten Art von Restaurierungen.

Der Entscheid, ob ein Instrument gespielt werden oder aufgrund seiner Qualitäten stillgelegt werden soll, beruht laut Watson nicht nur darauf, ob es in originalem Zustand ist, sondern auch auf Kriterien wie Seltenheit, konservatorischem Zustand und geplanter Nutzung. Eine pragmatische Haltung einer Konservierung mit Blick aufs gesamte historische Erbe formuliert Jeremy Montagu als Kurator der gespielten Bate-Collection der Universität Oxford und als Besitzer einer eigenen umfangreichen Sammlung:

Of course it is a reduction in human knowledge, in mankind's heritage, when a 2-key oboe vanishes, but there are plenty more. There are many more Stradivarius violins than there are Stanesby flutes, but if my own Stanesby, which I've put in [the Bate Collection] on loan, gets broken while a student plays it, there are others still.

Montagu, *Museum*, 11

Die «Strads» und die Stanesby-Flöten sollen nur weiter sorgfältig gepflegt und gespielt werden – es habe noch genug. Montagu erinnert zudem daran, dass unsere Kenntnis des Klangs historischer Instrumente erst auf Grund von Restaurierungen entstehen konnte und dass der Bau von Replika spielbare Originalinstrumente voraussetzt (Montagu, *Availability*, 375).

Barclay systematisierte 2004 diese Vorschläge, die den Blick auf die Gesamtheit des historischen Erbes richten. Er schlägt als Lösung für die Praxis der Konservierung ein Beurteilungsraster vor, das für jedes Instrument zum Entscheid führt, ob und in welchem Mass ein Instrument gespielt werden darf (*Preservation*, 236ff). Sein System beruht auf den drei Kriterien *rarity*, *fragility* und *state*: Beurteilt werden für jedes Objekt dessen Seltenheit, Fragilität und ob es sich in originalem Zustand befindet (*state* meint dies, und nicht etwa den aktuellen physischen Zustand, auch hier behalte ich Barclays englische Begriffe bei). Für jedes seiner drei Kriterien definiert Barclay drei Stufen, die mit 1 bis 3 Punkten in die Beurteilung einfließen. Es sind dies (Barclay, *Preservation*, 239):

Kriterium	1 Punkt	2 Punkte	3 Punkte
<i>Rarity</i>	unique	general	common
<i>Fragility</i>	high	medium	low
<i>State</i>	perfect	original	transformed

Wenn wir nach erfolgter Beurteilung die Punkte addieren, resultiert für jedes Instrument ein Endwert von mindestens 3 (1+1+1 für *unique, high fragility, perfect state*) bis 9 (3+3+3 für *common, low fragility, transformed state*; Barclay berechnet dies komplizierter mittels einer ersten Matrix, die *rarity* in Bezug zu *fragility* stellt und einer zweiten Matrix, die das Resultat aus der ersten in Bezug zu *state* stellt. Das Resultat ist dasselbe wie die simple Addition). Naturgemäss erhalten laut Barclay in der Praxis viele Instrumente jeweils den mittleren Wert von zwei Punkten für jedes der drei Kriterien. Für jede der sieben möglichen resultierenden Punktzahlen formuliert er eine Stufe der Spielerlaubnis:

- 3: Spielverbot
- 4: Spielerlaubnis für Spezialisten, kurze Zeit, vollständig dokumentiert
- 5: wie 4, Spielen jedoch auch länger erlaubt
- 6: Spielen öfter erlaubt, nicht jeder Ton muss dokumentiert werden
- 7: wie 6, Erlaubnis der Direktion nicht notwendig
- 8: Darf auch von Nicht-Spezialisten und auch ohne Aufsicht gespielt werden
- 9: Kann auch von Besuchern berührt und angespielt werden.

Eine solche Systematisierung ist in der Praxis eines Museums mit seinen vielen Objekten hilfreich. Sie ist aber nicht ungefährlich. Barclay erwähnt die Gefahr der Systemblindheit und erinnert daran, dass Kriterien wie etwa *rarity* im Lauf der Zeit unterschiedlich beurteilt werden könnten. Deshalb sei eine regelmässige Überprüfung der Bewertungen notwendig (Barclay, *Preservation*, 240). Wir werden zudem sehen, dass für die Sammlung Burri nicht alle drei Kriterien gleichermaßen relevant sind.

(2) *Das Primat der Information*: Bei dieser Sichtweise steht die Erhaltung der im Instrument enthaltenen Information zu seiner Herstellung, der erfolgten Nutzung und seinem Klang im Vordergrund. Ein Objekt soll nicht einfach physisch, sondern mitsamt seinem inhärenten Informationsgehalt für die folgenden Generationen erhalten werden. Formuliert wird dieses Primat der Information durch Arnold Myers – bezeichnenderweise im Rahmen der Empfehlungen der CIMCIM für Katalogisierungen (Kataloge sind prädestiniert zum Sammeln der Information):

What business are we in? The music business? Education? Conservation? I suggest we are primarily in the information business and that our contribution to the making of music or to education is to a large extent dependent on our storage and transmission of information. Conservation, the most exacting of our responsibilities, is not an end in itself, but is directed at maximising the inherent information content of museum objects for this and for future generations.

Myers, *Cataloguing*, Abschnitt *Cataloguing objectives*

Das historische Erbe ist demzufolge nicht einfach eine physische Anhäufung von Objekten in den Magazinen der Museen, sondern manifestiert sich erst in der Gewinnung, Aufzeichnung und Verbreitung der darin enthaltenen Information. Das Instrument als Objekt ist nur ein Teil dessen, was es zu erhalten gilt, seine musikalischen Qualitäten sind ein ebenso wichtiger, weiterer Teil: «If nothing is played at all, our found of knowledge about the instruments in our collections is severely limited» (Myers, *Conservation*, 223).

Ein Primat der Information ist im Informationszeitalter nicht überraschend. Dank Computern, Datenbanken und weltweiter Vernetzung ist es tatsächlich möglich, unbegrenzt Information zu systematisieren und zu verbreiten. Montagu schlug 1985 noch vor, an einem Ort der Welt Kopien möglichst vieler Pläne und Zeichnungen von Musikinstrumenten physisch zusammenzutragen (*Availability*, 380). Das ist heute nicht mehr nötig. Mit der Datenbank MIMO (Musical Instrument Museums Online, www.mimo-db.eu) sind diese Wünsche dank den neuen Technologien heute weit übertroffen: Elf europäische Museen präsentieren hier 45'000 Instrumente mit Beschreibung, Bild und Ton im Netz, weitere werden sich anschliessen. Diese immense Sammlung kann nach systematischen Kriterien durchsucht werden. Pläne sind hier zwar (noch) nicht online gestellt, aber der Ausgangspunkt zur Recherche, das Wissen, wo welches Instrument zu finden ist, ist durch MIMO gewährleistet.

Ein neues Paradigma: Die Erhaltung von Information mit Blick aufs gesamte historische Erbe

Eine Vereinigung dieser beiden Sichtweisen, wie sie meines Wissens so noch nicht formuliert worden ist, könnte einen Paradigmenwechsel bewirken, der das Dilemma von Spielen vs. Erhalten historischer Musikinstrumente, wenn nicht für das einzelne Objekt, so doch für die Gesamtheit des historischen Erbes zu überwinden vermöchte: Wenn Sammlungen in Absprache miteinander eine Konservierungspraxis und Akquisitionspolitik verfolgten, die eine *repräsentative Auswahl* an Objekten zugunsten der Forschung und für zukünftige Generationen und ihre Fragestellungen konservierten und wenn daraus *Information* gewonnen und diese verbreitet würde, schiene mir das Dilemma gelöst, würde to play and to display möglich. Denn dann würde im Gegenzug auch erkennbar, welche Instrumente nicht zu dieser Auswahl gehören, welche Instrumente demnach *genutzt*, nötigenfalls zur Spielbarkeit *restauriert* werden dürften und so auf diesem Weg zur vertieften Kenntnis ihrer Eigenschaften und ihrer Musik beitragen könnten.

Eine solche Verbindung der beiden Sichtweisen scheint mir aktuell der Schlüssel zur Lösung des Paradoxons zu sein – zukünftige bessere Lösungen nicht ausgeschlossen. Anstelle eines zufällig in Museen versammelten und dort stillgelegten historischen Erbes, das auf eine Präsentation ausgerichtet ist und daher naturgemäss gerne repräsentierende Sonderfälle, aber auch viele Lücken enthält, entstünde gemäss diesem neuen Paradigma, aufgrund internationaler Absprachen, eine *Erhaltung einer repräsentativen Auswahl des historischen Erbes verbunden mit einer systematischen Gewinnung der ihr innewohnenden Information*. Diese Hypothese soll im Folgenden konkretisiert und in Kapitel 5 exemplarisch diskutiert werden.

Ein solcher Paradigmenwechsel ist bisher nicht erfolgt. Zwar wird die Erhaltung und Verbreitung der Information gepflegt, werden Instrumente in Sammlungen stillgelegt und konserviert, doch eine solche internationale Absprache hin zur Bezeichnung einer repräsentativen Auswahl von zu erhaltenden Objekten wird meines Wissens nicht versucht. Die gegensätzlichen Positionen von Musiker/innen und Sammlungen («museum conservation versus practically the rest of the world», Barclay, Preservation, xi) scheinen weiterhin unvereinbar zu sein.

Aufgrund der Entwicklung der Alte Musik-Bewegung sind heute spielbare Instrumente des 19. und frühen 20. Jahrhunderts gesucht. Dieser rasch wachsenden Nachfrage stehen als Angebot Replika einiger gängiger Modelle sowie ein bald ausgetrockneter Markt an Originalinstrumenten gegenüber. Wenn wir in Kenntnis dieser Situation und der Literatur dazu in Kapitel 3.3 den Blick wieder auf die Sammlung Burri lenken, wird die Brisanz der Fragestellungen offensichtlich. In der Konservierung gerade einer solchen Sammlung könnte der skizzierte Paradigmenwechsel versucht werden. Da eine besondere Qualität der Sammlung Burri in ihrer Breite, insbesondere im Bereich der Schweizer Blasinstrumente, liegt, ergäbe sich natürlicherweise, dass sie in diesem Segment die Verantwortung übernehmen müsste, eine repräsentative Auswahl zu bezeichnen und konsequent fehlende und in keiner andern Sammlung vorhandene Instrumente zu akquirieren.

** Das 19. Jahrhundert, für uns im Zentrum des Interesses, scheint nicht weit vom Heute entfernt zu sein, nur wenige Generationen entfernt. Trotzdem besteht kein «direkter Draht», sind wir für dessen Erforschung auf dieselben Techniken angewiesen, wie sie für wesentlich ältere Epochen anzuwenden sind: auf die Auswertung unterschiedlicher Formen von Quellen mit hohem Interpretationsbedarf.*

Exkurs: Survival of the Fittest oder unnatürlich Selektion bei Musikinstrumenten?

The only instruments left, with a few exceptions, [are] the duds because the good ones had been played till they fell apart. If we go on playing the few exceptions, they'll fall apart too.

Halfpenny, zitiert bei Montagu, Museum, 11

Was bekommen wir in Museen zu sehen? Eine historische Realität? Wenn ja: welche historische Realität? Oder sehen wir nur «with a few exceptions, the duds» (vgl. Eingangszitat)? Wie stehen die erhaltenen Instrumente quantitativ zur damaligen Produktion und zur damaligen Musizierpraxis? Ist das historische Erbe ein Abbild oder eher ein Schatten der historischen Realität?*

Oft unterliegen wir in historischen Museen Täuschungen, wir schliessen von den Objekten direkt auf Realitäten: Ist uns auf der Athener Akropolis bewusst, dass die einen der heute rekonstruierten Gebäude schon zerstört waren, bevor die andern überhaupt erbaut wurden, dass die in Stockholm mit grossem Aufwand restaurierte *Vasa* ein schwimmunfähiges Schiff war [55]? Ist die Klappentrompete von August Beyde (Nr. 1184/74; Karl Burri nannte sie die «Haydn-Trompete», vgl. Kapitel 5.4, S. 197) tatsächlich ein Instrument, das

[55] Die *Vasa* ist ein dreimastiges Kriegsschiff mit 64 Kanonen, das 1628 nach Ideen des schwedischen Königs Gustaf Adolf II gebaut wurde. Sie war überdimensioniert und deswegen schwimmuntauglich und sank auf ihrer Jungfernfahrt noch im Hafen von Stockholm nach der zweiten Bö. Von dort wurde sie 1961 geborgen, danach rekonstruiert und wird heute in einem eigens dafür gebauten Museum ausgestellt (www.vasamuseet.se, 5.3.2013). Sie ist das einzige erhaltene Schiff aus dem 17. Jahrhundert. Ist den Betrachtern bewusst, dass sie hier auch das wohl untauglichste Schiff dieser Zeit sehen? Oft überleben nicht die «normalen» Objekte sondern «odds and ends», die kaum benutzten Prunkstücke, Einzelstücke, Ladenhüter, Prototypen oder Sonderfälle.



für die Aufführung des Trompetenkonzerts von Haydn gebaut wurde – weil ja letzteres für Klappentrompete komponiert worden war?

Ebenso getäuscht können wir werden, wenn wir aus der Quantität der erhaltenen Instrumente auf die historischen Produktionszahlen und das Musikleben im Allgemeinen schliessen wollen. Diese Frage ist in Bezug auf Musikinstrumente meines Wissens noch nie untersucht worden. Der vorliegende Exkurs versucht in hypothetischer Form eine Annäherung an die Fragestellung: Gibt es Möglichkeiten, anhand des Erbes die historische Realität quantitativ zu rekonstruieren? Und umgekehrt: Welche möglichen Wege führen ein Musikinstrument ins Museum?

Zunächst gilt es zu differenzieren. Zum einen können wir versuchen, die Produktion etwa eines Herstellers, einer Region oder eines bestimmten Instrumentenmodells zu rekonstruieren. Damit gewinnen wir ein Wissen über die Produktionsmengen, über das Handwerk. Zum andern können wir versuchen, die damalige Musikproduktion zu rekonstruieren: Anzahl Musiker, Laien und Professionelle, Orchester und Militär. Die beiden Berechnungen müssen nicht deckungsgleich sein. Instrumente haben eine unterschiedliche Lebensdauer, abhängig von ihrer Beanspruchung und der Pflege:

- Militärintstrumente werden im Freien gespielt, oft transportiert und deshalb stärker beansprucht als Orchesterinstrumente, die im Haus bleiben. Sie leben und musizieren deshalb (wie ihre Spieler) bedeutend weniger lang.
- Wertvolle Instrumente, wie es die Orchesterinstrumente meist waren, aber auch komplizierte und grosse Instrumente wie Fagotte oder Tuben, werden im Fall von Schäden eher repariert, billige Instrumente werden eher weggeworfen. Daraus ergibt sich, dass auf einer kleineren Anzahl wertvoller Instrumente mehr musiziert worden ist.

Erstes Fazit: Eine historische Musikkultur, die Anzahl und Art ihrer Konzerte, lässt sich nicht direkt aus den Instrumenten im Museum ablesen. Gewisse Instrumente leben viel länger, spielen viel mehr Konzerte als andere. Ob ein Instrument am Ende seiner Lebensdauer fortgeworfen oder nur weggelegt wird, entscheidet über dessen möglichen Weg, Teil des historischen Erbes zu werden. Gerade im Bereich der Orchesterinstrumente, wie sie für die historisch informierte Aufführungspraxis besonders begehrt sind, hat eine Sammlung demzufolge ein kleines Angebot. Ohnehin waren die Orchestermusiker eine kleine Minderheit neben den Militärmusikern und den Laien, zudem benötigten sie seltener neue Instrumente. Demzufolge wurden ihre – heute begehrten – Modelle nur in kleiner Zahl hergestellt.

Aus der Anzahl erhaltener Instrumente kann demnach nicht direkt auf die Musik geschlossen werden. Ebenso wenig lässt sich daraus die damalige Produktion ableiten. Für einen solchen Rückschluss gibt es kaum Anhaltspunkte, der einzige Schlüssel zur Beantwortung dieser Frage im Bereich der uns interessierenden Blasinstrumente des 19. Jahrhunderts, der mir bekannt ist, liegt (einmal mehr) bei Adolphe Sax. Zum einen hat Sax seine Instrumente auf dem Schallstück nummeriert (leider führte er keine Listen der Produktion), zum andern sind die erhaltenen Instrumente von Adolphe Sax gut erforscht und erfasst, erstmals 1980 von De Keyser und Haine (Catalogue), heute online von Myers und Mitroulia (List). Laut dieser Onlineliste sind 509 nummerierte Instrumente von Sax

erhalten. Sax hat seine Instrumente konsequent nummeriert, die höchste erhaltene Nummer ist 44'731. Rund 500 Überlebende bei 45'000 gebauten Instrumenten ergibt eine Überlebensquote von 1,1%.

Diese Zahlen ermöglichen weitere Überlegungen: Erhalten sind 218 Saxophone von Sax, 48 Sopran, 82 Alt, 54 Tenor, 28 Bariton, 3 Bass und 3 unbestimmter Grösse. In der Armee waren gemäss Dekret von 1854 je 2 Sopran, Alt, Tenor und Bariton besetzt (Revue et Gazette de Paris vom 24.9.1854, 113f; wiedergegeben u.a. in Haine, Sax, 112). Es wurden demnach von der Armee gleich viele Saxophone von jeder Grösse benötigt – wurden auch gleich viele gebaut? Auffällig an den obenstehenden Zahlen ist die kleinere Anzahl erhaltener Baritonsaxophone. Dies liesse darauf schliessen, dass (wie oben als Hypothese formuliert) das grosse Bariton häufiger repariert und somit länger benutzt worden ist als die kleineren Saxophone, weshalb tatsächlich weniger davon gebaut worden wären. Die andere Auffälligkeit in diesen Zahlen, die hohe Zahl erhaltener Altos, könnte auf deren Beliebtheit unter Laien oder im Unterricht schliessen lassen, wie es auch heute der Fall ist.

In den Zahlen der erhaltenen *Saxhörner* (mehr dazu vgl. Kapitel 5.3) von Sax ist dieselbe Auffälligkeit zu erkennen, wie sie für die Saxophone festgestellt wurde. Es sind im Vergleich zur Armeebesetzung mehr Altinstrumente und weniger Bassinstrumente erhalten. Die Zählungen des historischen Erbes führen demzufolge zu historisch plausiblen Folgerungen und zudem zur Klärung historischer Fragestellungen. In den Zahlen von Adolphe Sax ist aber auch eine «unnatürliche Selektion» auszumachen. In den Museen sind viele seiner Spezialinstrumente erhalten, die er für die Bühnenmusiken in Opern herstellte, u.a. 21 Aidatrompeten, sieben Paradetrompeten und zwei der *Saxtubas*, die 1855 in Halévy's *Le juif errant* in der Pariser Opéra eingesetzt wurden (eine dritte ging im zweiten Weltkrieg verloren). Ebenfalls zu dieser Gruppe der Spezialinstrumente sind wohl viele der insgesamt 57 erhaltenen Instrumente mit *Pistons indépendents* zu rechnen.

Stellen wir diese Zahlen der Anzahl erhaltener militärischer Signalinstrumente gegenüber (wobei deren Zuordnung zur Armee nicht gesichert ist). Von Sax sind 22 Paradetrompeten, 6 Kavallerietrompeten und 7 Clairons erhalten. Daraus ergibt sich ein verzerrtes Bild: 21 Aidatrompeten gegen 6 Kavallerietrompeten – immerhin mussten 40 Kavallerieregimenter mit letzteren ausgerüstet werden, die hoch zu Ross gespielt wurden. Gab es zwischen 1844 und 1890, der Wirkungszeit von Sax in Frankreich, mehr Oper als Militär? – eine rhetorische Frage. Von Sax' Instrumenten haben durchschnittlich 1,1% überlebt, für die Signalinstrumente der berittenen Einheiten wird die Überlebensquote bei der hohen Beanspruchung wohl weit unter dem Durchschnitt liegen. Dieses Beispiel veranschaulicht eine unnatürliche Selektion auf dem Weg ins Museum. Der Grossteil von Sax' Kavallerietrompeten ging wohl kaputt und wurde weggeworfen (was bei den zahlreichen Revolutionen und Kriegen nicht erstaunlich ist). Diejenigen hingegen, mit denen im Opernhaus die historischen Kriege verherrlicht wurden (dies ist meist die Funktion der Bühnenmusik in der französischen Grand'Opéra), wurden sorgfältig gelagert und gepflegt und sind noch fast vollständig vorhanden.

Diese Zahlen legen nahe, dass aus dem erhaltenen Material zwar auf die historische Realität geschlossen werden kann, dass dies aber nicht 1:1 erfolgen darf. Alltagsinstrumente, die Vorderseite der Medaille, werden gespielt, repariert, «played till they fell apart» (vgl. Eingangs-

zitat) und weggeworfen. Nur Einzelne werden am Ende ihrer Lebensdauer weggelegt und werden so, falls sie in eine Sammlung kommen, zu Zeugen dieses Musizierens. Wie gesehen, ist es jedoch möglich, aus diesen direkten Zeugen, in Verbindung mit Dokumenten wie den Besetzungsdekreten der französischen Armee, die Vorderseite der Medaille zu rekonstruieren.

In der Sammlung Burri zeugt wohl die Mehrheit der Instrumente von dieser Vorderseite, sie sind auch quantitativ direkte Zeugen der Musikausübung und der Instrumentenproduktion. Sie stammen aus den Estrichen von Bläsern oder Musikgesellschaften und wurden z.B. von deren Erben in die Sammlung gebracht. Im Fall des Ensembles aus Hundwil war es schon 1915 ein Pfarrer, der dessen Wert erkannte und das Ensemble im Landesmuseum deponierte (vgl. Kapitel 5.2).

Das historische Erbe ist aber oft die Rückseite der Medaille, eine unnatürliche Selektion. Die hohe Wahrscheinlichkeit des Überlebens, der Weg ins Museum, ist für einige Gruppen von Instrumenten gleichsam vorgezeichnet. Es sind dies, ergänzt durch Beispiele aus der Sammlung Burri:

- Prunk- und Repräsentationsinstrumente: Sie befinden sich von Beginn weg in geschützten, museumsähnlichen Umständen und haben daher die grössten Überlebenschancen. Die Musette de cour Nr. 1100/779 ist wohl ein solches Instrument.
- Instrumente von Orchestern, Konservatorien und Solisten: Sie waren teuer, werden gut gepflegt und kaum weggeworfen. Beispiele: Zugtrompete Nr. 70/746 (vgl. Kapitel 5.5) und Posaune Nr. 147/99 von Antoine Courtois, Musettenbass Nr. 435/768 [56] und -oboe Nr. 436/769, die letzteren zwei stammen vermutlich aus einer Berner Kirche (Girard, Hautbois, 66ff).
- Prototypen und Ladenhüter: Solche Instrumente verblieben in den Werkstätten. Im Fall der Firma Buffet Crampon kamen sie, wie oben beschrieben, schliesslich in die Sammlung Burri. In andern Fällen, wie der Firma Hirsbrunner Sumiswald oder auch der Firma Selmer in Paris, befinden sie sich im eigenen Firmenmuseum, im Fall der Firma Hirsbrunner Aarau gingen sie ans örtliche Museum. Ob die Sammlung Burri viele Ladenhüter, also nicht verkaufte, ungespielte Instrumente, aufweist, ist kaum auszumachen. Sicher befinden sich unter den unzähligen Mundstücken viele Ladenhüter, was auf Grund der Benutzerspuren festzustellen wäre (dies ist einer der vielen Gründe gegen sog. Restaurationen oder auch nur Reinigungen von Instrumenten, da sie Benutzerspuren tilgen; solche lassen erkennen, ob ein Instrument oder ein Mundstück Teil der Musikpraxis oder ein nicht begehrter Ladenhüter war).

Zweites Fazit: Was macht ein Instrument historisch? Es ist der Moment der Singularisierung (vgl. auch Barclay, Preservation, 4ff): Ein Instrument wird zu einem singulären Objekt etwa dadurch, dass es einer Institution (Orchester, Konservatorium) oder Person gehört und deswegen weitergegeben, erhalten und letztlich konserviert wird. Einzelne Objekte wie die Aidatrompeten, die Sax für die Pariser Premiere der Aida baute, die Opus Collection in Ottawa (vgl. Kapitel 3.1) oder Prunkstücke von Antoine Courtois (vgl. Kapitel 5.5) sind schon von ihren Anfängen an singulär, werden erhalten und sind demzufolge in Museen übervertreten. Dasselbe gilt für Ladenhüter und Prototypen, die nie aus der Werkstatt in die Musikwelt hinaus gingen.



[56] Musettenbass von I-IR, Nr. 435/768. Diese grossen Doppelrohrblattinstrumente sind aus leichtem Holz (Ahorn) und sehr dünnwandig gebaut, sie sind entsprechend fragil. Dass viele von ihnen überlebt haben, ist wohl der Tatsache zu verdanken, dass sie meist Kirchen gehörten und dort gespielt wurden. Über den Hersteller und den Gebrauch des abgebildeten Instruments, ist wenig bekannt. (Foto André Roulier)

3.3 To play *and/or* to display in der Sammlung Burri

Und dass sie es gekonnt haben, [dass die damaligen Musiker auf den ausgestellten Instrumenten, die nicht die heutigen technischen Finessen aufweisen, die virtuose Musik spielen konnten] wissen wir, weil heute die jungen Leute, die jungen Studenten wieder kommen und die Instrumente leihen und wieder spielen wie vor 200 Jahren.

Karl Burri, Führung 2001, vgl. Appendix B S. 272

Die Grundhaltung Karl Burris, dass seine Instrumente den Musikerinnen und Musikern, namentlich den Studierenden, zur Verfügung stehen sollen, ist ein zwingender Ausgangspunkt für die Diskussion um die Spielerlaubnis in seiner Sammlung. Ein a priori Spielverbot würde ihr ebenso wenig gerecht wie eine unkontrollierte Erlaubnis. Die Tatsache, dass die Instrumente der Sammlung immer gespielt werden durften, hat schon manchem Laien die Ohren geöffnet und manchem Spezialisten Fragen beantwortet. Das Spielen auf einem Instrument ist für Musiker – bei aller methodenkritischer Vorsicht – weiterhin eine unmittelbare Art, seinen Klang zu erfahren und seine Musik zu begreifen. Gerade damit dies auch in Zukunft noch möglich sein wird, ist es notwendig, die Sammlung gemäss dem *state of the art* zu konservieren. Wie dies zu geschehen hat, soll hier weder in grundsätzlicher, noch in technischer oder praktischer Hinsicht diskutiert werden, solches wird im Sammelband «The Care of Historic Musical Instruments» (Barclay et al., 1997) sowohl für stillgelegte wie für bespielte Instrumente skizziert. Es soll im Folgenden einzig darum gehen, aufgrund der oben eingeführten Kriterien ein an diese Sammlung angepasstes Konzept der Spielerlaubnis zu definieren, eine Antwort auf die Gretchenfrage zu geben.

Die Basis dazu bildet das oben beschriebene Beurteilungsraster von Robert Barclay. Seine Spielerlaubnis (oder je nach Blickwinkel sein Spielverbot) in sieben Graden basiert auf der Beurteilung von *rarity*, *fragility* und *state* eines Instruments. Seltenheit und Fragilität sind auch für die Objekte der Sammlung Burri zentrale Kriterien. *State*, die Frage nach dem originalen Zustand (die bei Streichinstrumenten, Orgeln oder Cembali relevant ist, von denen viele mit grossen Eingriffen regelrecht umgebaut worden sind) ist es hingegen nicht, denn die Instrumente der Sammlung sind grösstenteils original, allenfalls im Sinne von *maintenance* repariert. Solches trifft auf sehr viele Blas- und Perkussionsinstrumente ab dem 19. Jahrhundert in Sammlungen zu. *State* muss demzufolge als primäres systematisches Kriterium wegfallen. (Barclays zweistufiges Verfahren mit zwei Matrizen scheint mir dadurch entstanden zu sein, dass *state* auch bei ihm erst später zum primären Kriterium wurde.) Bei einzelnen Instrumenten der Sammlung Burri kann *state* allenfalls als zusätzliches Argument für eine weiter eingeschränkte oder gelockerte Spielerlaubnis herangezogen werden.

Der Grad der Spielerlaubnis hängt in der Sammlung Burri daher von den Kriterien *rarity* und *fragility* ab. Die folgende Matrix verdeutlicht dies:

Kriterium	1 Punkt	2 Punkte	3 Punkte
Rarity	unique Raritäten, Sondermodelle, Prototypen	general Spezielle Ausführungen bekannter Modelle, signiert	common Dubletten, gängige Modelle ohne Signatur
Fragility	high Heikle Holzinstrumente, brüchiges Material, heikle Klappen	medium Stabile Holzinstrumente, bewegliche Teile wie Ventile, Posaunenzüge, einfache Klappen	low Keine beweglichen Teile

Eine nach dieser Matrix vorgenommene Beurteilung der Instrumente ergibt die fünf möglichen Additionswerte zwischen 2 (1+1) und 6 (3+3) Punkten. Ich führe dafür die Buchstaben A (= 2) bis E (= 6) ein. Dies ergibt für jedes Instrument eine der fünf Stufen von Spielverbot A (für *rarity* = *unique*, *fragility* = *high*) bis allgemeine Spielerlaubnis E (*rarity* = *common*, *fragility* = *low*). In Analogie zu Barclay und an die Sammlung Burri angepasst, lassen sich die fünf Stufen folgendermassen definieren und anhand einiger Beispiele veranschaulichen:

A: Spielverbot

Fragile Raritäten, u.a. das Saxophon von Sax Nr. 419/407, alle Holzinstrumente vor c1820, hölzerne Trommeln und Pauken.

B: Spielerlaubnis für spezialisierte Musiker, kurze Zeit, vollständig dokumentiert.

Die meisten Holzinstrumente, das Horn von Haas Nr. 314/88, die beiden Klappentrompeten von Beyde Nr. 1184/74 und Schuster Nr. 67/75.

C: Spielerlaubnis für Musiker. Längere Spieldauer möglich, ausgewählt dokumentiert.

Metallflöten, viele Blechblasinstrumente mit Ventilen und Zügen, rare Naturhörner und -trompeten (s. Kommentar unten).

D: Wie C, kann zudem von Spezialisten für Projekte ausgeliehen werden.

Gängige Blechblasinstrumente mit Ventilen und Zügen

E: Leihinstrument für Musiker, darf auch von Besuchern angespielt werden.

Alle modernen Replika. Neuere Instrumente, die noch im Handel erhältlich sind (solche stehen schon heute den Besuchern zum «Probieren» zur Verfügung).

Fazit: A und B gilt für die meisten der in den Kapiteln 2 und 5 erwähnten herausragenden Raritäten der Sammlung Burri. Diese Form der Konservierung ist typisch für stillgelegte Instrumente in Museen, für das geschützte, repräsentative historische Erbe gemäss dem vorgeschlagenen Paradigma. Für einige hundert Instrumente der Sammlung, die weder sehr rar noch fragil sind, gilt hingegen C, eine Spielerlaubnis an Ort. Ebenfalls eine grosse Anzahl Instrumente erhält die Bewertung D und damit die Möglichkeit einer Ausleihe.

Konsequenzen

Dieses breite Angebot an Instrumenten mit Spielerlaubnis stellt zunächst eine grosse Chance für alle Beteiligten dar. Interessierte erhalten die Möglichkeit, sich mit den Instrumenten auseinanderzusetzen, im Gegenzug erhält die Community im Allgemeinen und die Sammlung im Besonderen spezifische Informationen und Erfahrungen, die – vorausgesetzt, sie werden aufgezeichnet und zur Verfügung gestellt – das Wissen insbesondere zu den musikalischen Aspekten der Instrumente erweitern. Diese Angebotsbreite ist aber auch eine Herausforderung für die konservatorische und kuratorische Pflege der Sammlung. Sie macht für eine Spielerlaubnis zusätzliche Kriterien notwendig, die, über die bewusst einfach gehaltenen Definitionen der Stufen A bis E hinaus, weitere Aspekte des Spielens historischer Musikinstrumente beleuchten.

Wer darf spielen, wer darf ausleihen? Zwar wird mit den Stufen A bis E je ein Erfahrungshintergrund definiert, der für eine Spielerlaubnis vorausgesetzt wird. Dies sollte restriktiv gehandhabt und zusätzlich eingeschränkt werden. Insbesondere sollten die Instrumente der Kategorie D weder für rein kommerzielle Zwecke noch zum reinen Vergnügen ausgeliehen werden, auch wenn die formulierten Anforderungen erfüllt wären. Bedingung jeder Nutzung sollte eine ernsthafte Auseinandersetzung sein, von der beide Seiten profitieren. Solches ist in der Regel an Ort, ohne Ausleihe möglich. Für eine vertiefte Beschäftigung mit Instrumenten, etwa für Aufführungen im Rahmen von Forschungsprojekten oder entsprechend ausgerichteten Konzerten von Orchestern, Solisten und Hochschulen ist jedoch eine Ausleihe gerechtfertigt und für die Kategorien D und E auch vertretbar.

Wer darf anspielen? Für die Generierung von Informationen über ein Instrument reicht oft ein limitiertes Anspielen. Darin geübte Bläser/innen können in wenigen Minuten nicht nur die Stimmtonhöhe und Charakteristika von Intonation, Klang und Technik bestimmen, sondern auch Details der Machart erkennen und Aussagen über Eignung und Qualität machen. Solches ist für die Musiker selber wie für die Sammlung von grossem Interesse und wird aufgezeichnet und/oder protokolliert. Hingegen ist ein Nur-rasch-in-ein-Instrument-hineinblasen aus reiner Neugierde zu unterlassen. Solches ist sinnlos, nur schädlich und zeugt von mangelnder Achtung vor den Objekten, ihren Bewahrern und ihren Herstellern.

Dauer einer Nutzung oder Ausleihe in den Kategorien C, D und E: Wer sich mit einem nicht vertrauten Instrument befasst, braucht Zeit. Zeit für eine Gewöhnung, für ein sorgfältiges Einspielen und Anpassen des Instruments, für die Suche nach Mundstücken, Rohrblättern, Steckbögen u.ä., für ein wiederholtes Abstandnehmen und eine erneute Annäherung. Dafür ist mindestens ein Semester notwendig. Eine Erlaubnis, ein Instrument an Ort spielen zu dürfen oder es auszuleihen, ist somit auf ein halbes oder ganzes Jahr zu begrenzen.

Spielbarkeit: Oft reicht für die Erfahrung eines Instruments, das auf Stufe B und C angespielt werden soll, eine *soundability*, die mit minimalen Eingriffen wie Ölen von Ventilen und Justieren der Mechanik erreicht wird. Für das Erreichen einer *playability* für den Konzertgebrauch auf Stufe D und E sind meist grössere Eingriffe notwendig. Wenn dadurch Information zerstört würde oder dies schlicht zu aufwändig wäre, müsste davon Abstand genommen werden. Das ist insbesondere der Fall, wenn Umbauten zur Erreichung einer bestimmten Stimmtonhöhe notwendig würden oder wenn Klappen

neu bepolstert werden müssten. Die Kritik an unreflektierten Restaurierungen im letzten Jahrhundert hat zu einem Bewusstsein geführt, wie solches zu geschehen hätte. Dieser state of the art ist zwingend die Basis allfälliger Restaurierungen.

Eine Anzahl Instrumente sind, wie in Kapitel 2.3 gesehen, aufgrund ihres Zustands oder aufgrund von Schäden oder fehlenden Elementen gar nicht anspielbar. Für sie gibt es demzufolge keine Spielerlaubnis. Holzinstrumente sind infolge der trockenen Raumluft in der Ausstellung derart ausgetrocknet, dass sie beim Spielen schon nach wenigen Sekunden reißen könnten (Stein, Blasfeuchte, 112). Sie werden vorläufig in der trockenen Luft belassen, da ihre eigene Feuchte inzwischen mit diesem Klima im Gleichgewicht steht. Dies folgt den Empfehlungen von Karp (Climates, 470f), Barclay und Hellwig (Care, 39).

Konservierung: Die Führung einer Sammlung bespielter Instrumente ist komplexer und um ein mehrfaches aufwändiger als eine solche stillgelegter Objekte. Die verschiedenen Materialien und Mechaniken führen dabei zu ganz unterschiedlichen Herausforderungen. Die Konservierung wird vor folgende Aufgaben gestellt sein:

- An sich unkomplizierte Holzinstrumente wie Flöteninstrumente mit wenigen Klappen oder Alphörner dürften gemäss den Kriterien mehrheitlich auf Stufe C gespielt werden. Inwieweit dies ohne Risiken möglich ist, muss im Einzelfall beurteilt werden.
- Metallinstrumente mit Klappen wie Saxophone müssen vorgängig untersucht werden. Die Mechanik muss reguliert, es dürfen keine Schäden erkennbar sein.
- Blechblasinstrumente mit Ventilen und Zügen sind nur scheinbar spielbereit. Die Ventile und Züge müssen vor dem Spielen geölt, die Mechanik muss gangbar gemacht und anschliessend gereinigt werden, um Abnutzung und Schäden zu vermeiden.
- Naturtrompeten und -hörner sind spielbereit, da sie keine beweglichen Teile aufweisen. Die Raritäten darunter müssen daher umso mehr geschützt werden. Eine Herausforderung bei diesen Instrumenten ist in einigen Fällen das Fehlen originaler oder zumindest geeigneter Steckbögen.
- Instrumente mit Fellen: Alle Trommeln und Pauken sind abgespannt. Eine Aufspannung um sie zu spielen, ist nur bei Metallinstrumenten verantwortbar, Holzzargen oder -rahmen dürfen dieser Spannung nicht mehr ausgesetzt werden.

Pflege: Musikinstrumente, sowohl historische wie auch moderne, bedürfen einer sorgfältigen Behandlung. Holz- und Messinginstrumente leiden am ehesten durch klimatische Schwankungen und dabei insbesondere durch Feuchtigkeitsunterschiede. Genau solche entstehen beim Spielen durch den Atem. Das Holz oder Metall wird dabei nur inwendig feucht, also einseitig, was Spannungen im Material verursacht. Ein Trocknen der Messinginstrumente mit warmer Luft, der Holzinstrumente hingegen nur mit einem Tuch nach jedem Spielen, ist deshalb eine Grundbedingung, eine *conditio sine qua non* jeder Nutzung (Barclay, Care, 100ff). Leihnehmer sind entsprechend zu instruieren. Bei der Rückgabe nach einer Ausleihe ist eine Reinigung erforderlich. Wie dies alles am schonungsvollsten erfolgen kann, erfordert weitere Forschungen. Holzinstrumente sollten nach ihrer Spielbarmachung zwecks Ausleihe allenfalls nachgeölt und gut klimatisiert gelagert werden, damit eine neuerliche Nutzung mit nur kleinem Aufwand verbunden wäre.

Besondere Fälle: Barclays System weist einen inneren Widerspruch auf für Objekte mit den Beurteilungswerten 1 und 3. Instrumente mit *rarity* = 1 und *fragility* = 3, also nicht fragile Raritäten wie die wertvollen Naturhörner und -trompeten, erhalten gemäss Schema eine mittlere Spielerlaubnis C. Das Gleiche gilt umgekehrt für *rarity* = 3 und *fragility* = 1, also fragile häufige Instrumente wie z.B. Klarinetten und Saxophone von Buffet. Die resultierende mittlere Spielerlaubnis wird in beiden Fällen keinem der Kriterien gerecht. Hier wird erst die Praxis entscheiden können, ob das Beurteilungsraster für solche Situationen genügend differenziert ist oder ob in solchen Fällen allenfalls Rarität oder Fragilität prioritär gewichtet werden müssten.

Displaying a playing collection: Frances Palmer, Kuratorin der gespielten Sammlung der Royal Academy of Music in London, diskutierte diesen Aspekt in ihrem Beitrag für den CIMCIM-Kongress 2011 in Brüssel (nicht publiziert). Einige der die Besucher interessierenden Exponate, wie die Stradivari-Geigen, werden oft an Studierende ausgeliehen und fehlen in der Ausstellung. Dies erfordert eine grosse Flexibilität in der Präsentation und in deren Beschriftung. Ob solche Abwesenheiten von Leihinstrumenten für die Sammlung Burri in Zukunft problematisch werden könnte, ist von der gewählten Ausstellungsform abhängig. Aufgrund der Breite der Sammlung und der Tatsache, dass gerade ihre Raritäten nicht gespielt werden dürfen, dass also die Highlights der Ausstellung zur Verfügung stünden, wird ihre Präsentation vermutlich weniger problematisch sein, als diejenige in der Royal Academy.

Fazit: Die Sammlung Burri eröffnet interessierten Musikerinnen und Musikern eine grosse Chance, Erfahrungen mit historischen Blasinstrumenten zu sammeln. Die Form der Nutzung kann genau dies jedoch beeinträchtigen, besonders durch Schäden an den Instrumenten aufgrund unsachgemässer Behandlung oder durch Überstrapazierung. Nur eine restriktive Auslegung des vorgeschlagenen Nutzungssystems vermag dies wohl zu verhindern. Eine Spielerlaubnis ist daher als Obergrenze zu verstehen, es bleibt den Verantwortlichen überlassen, die Vorgaben restriktiver auszulegen.

Methodenkritik

Authentizität gibt es nicht. Eine Sammlung spielbarer historischer Instrumente muss sich dessen bewusst sein und dies den Nutzern gegebenenfalls darlegen. Wenn das Spielen der Instrumente das Rad der Zeit nicht zurückdrehen kann, ist es dennoch dazu geeignet, die Instrumente in ihrer Eigenschaft als Werkzeuge zum Muskmachen zu verstehen und ihnen Informationen zu ihrer Herstellung und ihrer Musik zu entlocken. Hierfür ist ein methodenkritisches Bewusstsein unabdingbar, das die Grenzen der möglichen Erkenntnisse kennt.

Interfaces: Im vorliegenden Zusammenhang wird meist nur von Instrumenten gesprochen. Erfahrung und neuere Forschungsansätze weisen jedoch darauf hin, dass Klang und Spieleigenschaften eines Instruments zu einem wesentlichen Teil von den Klangerzeugern und -interfaces abhängt: dem Rohrblatt, dem Mundstück, dem Bogen, dem Schläger. Erst mit dem richtigen Verständnis der Rolle der Interfaces kann eine klangliche Erforschung historischer Instrumente korrekte Resultate generieren. Historisches

Rohrblattmaterial ist in der Sammlung Burri vermutlich keines mehr vorhanden, zu dieser Thematik muss die Forschung anhand schriftlicher und ikonografischer Quellen Lösungen suchen. Historische Mundstücke von Blechblasinstrumenten und Klarinetten, Saxophonen u.ä. sind hingegen zu Hunderten erhalten. Sie sind als Objekte noch nicht erfasst. Zu einem kleinen Teil sind sie signiert, ein einziges kann einem Instrument zugeordnet werden (Cornet von Adolphe Sax Nr. 72/742 [170, 172]).

Ein Interface ist, abgesehen von wenigen Ausnahmen, nicht fixer Teil eines Instruments. Grundsätzlich wählte sich ein Bläser sein Mundstück, ein Trommler seine Schläger, ein Geiger seinen Bogen immer selber aus, passend zum Instrument, aber von diesem unabhängig, oft von einem andern Hersteller gefertigt. Eine Zuordnung von möglichen Mundstücken zu Instrumenten in einer Sammlung kann demzufolge nur als Vorschlag, nicht als allgemeingültige Aussage verstanden werden. Auch dies ist noch kaum erforscht (das Musikmuseum Basel plant eine Forschung zu seinen Blechblasinstrumentenmundstücken).

Alterung: Cary Karp wird folgendes Bonmot zugeschrieben: Nehmen wir an, dass wir authentisches olympisches Tischtennis der 1940er Jahre wiederbeleben wollen. Wir gehen ins Altersheim und suchen zwei damalige Spieler, stellen sie an die Enden eines originalen Tisches, drücken ihnen originale Schläger in die Hand und rufen «spielt, spielt!» Et voilà, ladies and gentlemen, authentisches olympisches Tischtennis der 40er Jahre (nach Barclay, Preservation, 59). Musikinstrumente altern, rosten wie die Menschen auch. Insbesondere zeigt sich dies nebst der Korrosion von Metallen in der Abnutzung an mechanischen Teilen, an Gewinden oder an den Zapfen, wo Holz- und Blechinstrumente zusammengesteckt sind. Durch Spielen und Polieren wird zudem das Material stellenweise dünner. Noch wenig bekannt ist, wie sich die beiden Grundmaterialien der Blasinstrumente, Holz und Messing, im Verlauf der Zeit in ihren Materialeigenschaften grundsätzlich verändern, etwa durch Spannungsverlust oder -aufbau, durch chemische Veränderungen oder andere Effekte. Zumindest beim Holz scheinen physikalische Veränderungen kaum einzutreten (Barclay, Care, 39f), beim Messing ist nebst der Korrosion der Prozess der Entzinkung bekannt (Barclay, Care, 30).

Forschung: Im Eifer des Gefechts um *to play or to display* ging eine Grundfrage vergessen: Was genau schadet dem gespielten historischen Instrument und was ist dabei allenfalls vermeidbar oder durch Vorkehrungen zu entschärfen. Wir beobachten zwar, dass sich Instrumente beim Gebrauch abnutzen und in absehbarer Zeit nicht mehr perfekt funktionieren. Es wurde aber nach meiner Kenntnis noch nicht genügend nach Methoden einer präventiven Konservierung bespielter Instrumente geforscht (Hypothese: Ein sorgfältig und kontinuierlich, i.e. täglich gespieltes Instrument leidet weniger, als eines, das sporadisch angespielt wird). Hingegen sind Schäden gut erforscht, die an stillgelegten Instrumenten in Museen auftreten. Eine Suche nach den Möglichkeiten und Grenzen einer schonenden Nutzung, Pflege, Reinigung und präventiven Konservierung für alle Musikinstrumente müsste erst noch erfolgen.

Die spezifischen Chancen der Sammlung Burri

Die Breite und der Umfang der Sammlung Burri eröffnet uns heute sehr unterschiedliche Chancen in den Bereichen Ausstellung, Forschung und musikalischer Nutzung. Der



[57] Diese Besetzung eines Schweizer Bataillonsspiels um 1890 wurde durch Karl Burri zusammen gestellt. Es besteht aus zwölf Ordonnanzinstrumenten, die von Schweizer Instrumentenmachern zwischen 1882 und 1905 für die Armee hergestellt worden sind (Foto Bruno Kampmann).

thematische Fächer reicht von organologischen über musikalische bis zu konservierungstechnischen Fragestellungen. Das oben postulierte Paradigma der Konservierung will zum einen eine repräsentative Auswahl an Objekten erhalten, zum andern soll nicht nur das Objekt, sondern mit ihm dessen inhärente Information konserviert werden. Für die Pflege der Sammlung Burri ergeben sich daraus zwei Konsequenzen:

(1) Ein international abgesprochenes Konzept der Konservierung einer repräsentativen Auswahl des kulturellen Erbes ist, wie gesehen, erst andiskutiert. Ein Aspekt davon ist hingegen schon seit jeher Museumspraxis: Jedes Land, jede Region, jedes Dorf übernimmt die Verantwortung, Objekte seiner eigenen Geschichte zu erhalten. In der Sammlung Burri ist die Instrumentenbautradition der Schweiz gut dokumentiert. Zum einen mit Instrumenten aller bekannter Schweizer Instrumentenmacher einschliesslich einer Werkstatt, zum andern mit zahlreichen Armeeeinstrumenten [57]. Bruno Kampmann hebt in seiner Expertise von 2011 diesen Aspekt hervor:

Un exceptionnel ensemble d'instruments suisses [...] Ce qui fait le caractère unique de cette collection, c'est la présentation d'orchestres suisses au complet, avec tous leurs accessoires, que ce soit pour la musique militaire, folklorique, cycliste, etc.

Karl Burri hat in der Schweiz Instrumentenbau gelernt, sich sehr für diesen interessiert und seine Sammlung gezielt auch darauf ausgerichtet. Unter der Voraussetzung, dass dieser Aspekt der Sammlung in Zukunft auch durch Akquisitionen weiter gepflegt wird und dass die Raritäten, auch die unscheinbaren, als solche erkannt werden, könnte behauptet werden, dass die Sammlung den Schweizer Blasinstrumentenbau in repräsentativer Form konserviert.

(2) Um dem Paradigma einer Konservierung der Information gerecht zu werden, sind technische Hilfsmittel für Vermessung, Ton- und Bildaufnahmen vonnöten. Es gilt eine Praxis zu etablieren, die Information systematisch gewinnt, ordnet und verbreitet. Zentral dafür ist eine Datenbank, in der die gesammelte Kenntnis über die Objekte und das gewonnene Material verwaltet und zugänglich gemacht wird. Die Dokumentation ist als Teil des Objekts zu verstehen. Die für gespielte Instrumente spezifischen Erfordernisse einer solchen Erfassung der Information sind das Thema des folgenden Kapitels 4.

Mit einer solchen weitsichtigen kuratorischen und konservatorischen Praxis könnte auf Basis der Sammlung Burri ein Kompetenzzentrum aufgebaut werden, das die drei Grundaufgaben eines Museums erfüllt:

- Die Konservierung, die die Instrumente zum einen erhält und sie zum andern kontrolliert und ausgewählt zum Musizieren zur Verfügung stellt.
- Eine Erforschung und Erfassung der den Objekten innewohnenden Information, sowie deren Systematisierung und Kommunikation.
- Die Ausstellung der Instrumente, Bilder und Accessoires in geeigneter Form für ein interessiertes Publikum.

4. Die Erfassung einer gespielten Instrumentensammlung

4.1 Der Katalog als Arbeitsinstrument

Our categorisation of information and our structuring of records have to be sufficiently detailed to promote thoroughness in registration and cataloguing and sufficiently simple to be readily intelligible to museum visitors and users of published catalogues.

Myers, Cataloguing, Abschnitt Cataloguing objectives

Wenn ich ein historisches Instrument betrachte, beginne ich eine Art Gespräch mit ihm. Ich frage nach seinem Klang, seiner Musik, seiner Funktionsweise, seiner ursprünglichen Bestimmung, seiner Geschichte, seinen Musikern, Instrumentenbauern und Reparateuren. Ich möchte es zunächst verstehen, mehr von ihm erfahren als nur das Offensichtliche. Allenfalls möchte ich es (ein-)schätzen in seinem Wert und seiner historischen Bedeutung. Dafür benutze ich Erfahrung, vergleiche es mit andern Objekten, nutze die einschlägige Literatur und verwende systematische Kriterien. Es sind genau diese Fragen, diese Aspekte («Aufsichten»), die auch bei einer systematischen Erfassung der Instrumente im Rahmen einer Katalogisierung zu beantworten sind. Hierin unterscheidet sich eine Katalogisierung von einem einfachen Inventar, dessen Aufgabe lediglich eine Auflistung zwecks Verwaltung ist.

Das Bedürfnis nach einer Erfassung, danach die gemachten Beobachtungen festzuhalten, entsteht bei einer Sammlung früher oder später fast zwingend. Eine solche mag die Form eines Inventars wählen. Wenn eine Katalogisierung jedoch mehr leisten muss, wenn sie erfolgte Forschungen festhalten muss, wenn aus ihr Texte für einen Ausstellungsführer oder eine Publikation generiert werden sollen, wird sie zumindest in den interessierenden Teilaspekten wesentlich detaillierter und aufwändiger ausfallen. Dank elektronischer Datenbanken ist solches heute dynamisch, sind Anpassungen an neue Ansprüche oder Fragestellungen und sogar Veränderungen der Katalogstruktur möglich.

Jedes Verzeichnis, jeder Katalog (worunter ich im Folgenden sowohl die zugrunde liegende Datenbank wie auch Publikationen aufgrund dieser Datenbank verstehe) verfolgt demnach unterschiedliche Zielsetzungen, abhängig von ihrem Zweck und dem Charakter der damit erfassten Sammlung. So wird für die Erfassung der Sammlung Burri die Tatsache, dass ihre Instrumente gespielt werden dürfen, entsprechende Katalogelemente erfordern. Die Systematik passt sich in der Regel an die zu erfassende Sammlung an, doch jede Erfassung verfolgt dieselben drei Ziele:

1. Sie dient der *Verwaltung* der Objekte (Standort, Zustand, Konservierung, Verlinkung mit Dokumentationsmaterial, erfolgte Eingriffe, Katalogführung).

2. Sie dient der *Analyse* der Objekte (Beschreibung, Benennung, Forschung, Vorgeschichte).
3. Sie ist die Basis der *Information* über die Objekte. Dies ist sehr vielfältig möglich, etwa in folgenden Formen:
 - Beschriftungstexte, Audioguides, Videomaterial
 - Informationsaustausch mit Musikern, Instrumentenbauern, Forschern
 - Online-Veröffentlichung geeigneter Informationen, mit Bild-, Video- und Audio-dateien; allenfalls sogar als virtuelles Museum in Form einer Online-Präsentation der gesamten Sammlung oder zu ausgewählten Themen.
 - Austausch mit anderen Sammlungen, allenfalls Anschluss an MIMO.

Die Inventare der Sammlung Burri

Karl Burri war kein Sammler, der über seine Schätze Buch führte. Wie oben beschrieben, war sein Besuch 1964 bei Pfarrer Bernoulli der Auslöser, seine «alten» Instrumente als Sammlung zu verstehen. Als er sie c1985 versichern lassen wollte, entstand das erste Inventar in Form einer Kartei mit je einer A5-Karte pro Instrument [58]. Hierfür wurden die Instrumente erstmals nummeriert, fotografiert (leider nicht alle) und knapp beschrieben. Die Nummernfolge der Objekte entspricht deren Abfolge im Fotostudio, die ihrerseits die Abfolge im Museum abbildete. Die meisten der damals angebrachten Nummernkleber befinden sich noch heute auf den Instrumenten. Jede Karteikarte enthält in Maschi-nenschrift eine Instrumentenbezeichnung mit Grundton («Klarinette in B») und eine knappe Beschreibung: Hersteller mit Herstellungsort und ggf. Seriennummer, besondere Merkmale (technische Angaben, Beschichtung, ggf. Schweizer Militärinstrument) und eine Datierung, meist nach dem *Langwill Index* von William Waterhouse. Dieser gibt die Lebens- und die Wirkungszeit eines Instrumentenmakers an. Aufgrund von technischen oder handwerklichen Merkmalen eines Instruments, manchmal auch von Seriennum-mern, liesse sich eine Datierung meist stärker eingrenzen. Auf den Karteikarten finden sich handschriftliche Ergänzungen von Karl und Fritz Burri. Karl ist an der schrägen zusammengehängten Schrift zu erkennen, Fritz schreibt in Steinschrift senkrecht.

Viele Funktionen eines Katalogs erfüllt dieses Inventar nicht. Zum Beispiel fehlen da-rin Angaben zu Kleinteilen und Zubehör wie Steckbögen und Koffer. Solche Teile gingen im Verlauf der Zeit dann auch verloren und/oder können mangels Angaben heute nicht mehr zugeordnet werden. Damit ging auch Information zum vormaligen Gebrauch der Instrumente verloren, ein Aspekt der für die Dokumentation und Forschung von Inter-esse ist (unabhängig davon, ob damit die ursprüngliche oder ein spätere Verwendung dokumentiert wird). Ebenso fehlen meist Angaben zur Besitzergeschichte – wann hat Burri das Objekt von wem zu welchem Preis oder welchem Gegengeschäft erhalten, wer waren die früheren Besitzer oder Spieler? Einige musikfremde Objekte wie etwa das Velo der Fahrradmusik sind in diesem ersten Inventar ebenfalls erfasst, nie katalogisiert wurden hingegen die zahlreichen Bilder und Stiche. Gerade sie sind für die Ausstellung und Forschung von grossem Wert, und auch Karl Burri waren sie wichtig, für Bilder sei er, laut Fritz Burri, am ehesten bereit gewesen, Geld zu zahlen.

Das zweite Inventar von c2000 ist eine maschinengeschriebene Liste. Es übernimmt die Nummerierung und Instrumentenbeschreibungen des ersten, Abbildungen hat es keine. Da es der damaligen Ausstellung folgt, aufgeteilt in Sektoren, und da die Instru-

[58] Karteikarte Nr. 001. Nebst Fotografie von André Roulier, Instrumentenbezeichnung mit Transposition und Hersteller mit Lebens- oder Wirkungsdaten enthalten die Karteikarten des ersten Inventars kaum In-formationen.



mente damals nicht mehr in der Reihenfolge ihrer Nummern ausgestellt waren, folgen sich die Instrumente in diesem zweiten Inventar nicht in ihrer numerischen Reihenfolge. Dies erschwerte es, darin ein bestimmtes Objekt aufgrund des Namens oder der Nummer zu finden.

Beim Umzug der Sammlung nach Bern 2008 blieb in den Grundzügen alles gleich: die Möglichkeit zum Spielen, die Art der Hängung und Aufstellung, die Abfolge der Präsentation. Im Detail erfolgten jedoch Veränderungen. Aufgrund der Platzverhältnisse wurde die Ausstellung neu gruppiert, Leihgaben gingen an ihre Besitzer zurück und ein Teil der Instrumente wurde mangels Platz verkauft oder eingelagert (c200 Blechinstrumente bei Konrad Burri in Zimmerwald, c60 Holzinstrumente im Keller in Bern; heute befinden sich fast alle wieder bei der Sammlung im Depot [59]). Dies erforderte eine neue Inventarisierung. Fritz Burri entschied sich, hierbei auch eine neue Zählung einzuführen und nummerierte die ausgestellten Instrumente, wiederum entlang der Präsentation, neu von 1 bis 974. Die neuen Nummern wurden in der Regel nicht auf dem Instrument, sondern auf seiner Unterlage angebracht, die alten Nummernkleber blieben an den Instrumenten. Nicht erfasst mit dieser zweiten Nummerierung sind die eingelagerten Instrumente und weiterhin die Bilder. Mit der neuen Nummerierung verfasste Fritz Burri ein drittes Inventar, wiederum in Form einer Liste, diesmal als Textdatei. Die Instrumentenbeschreibungen übernahm er aus den alten Inventaren. Zu jeder Abteilung der Ausstellung verfasste er einen einleitenden Text. Dieses dritte Inventar liegt heute in der Ausstellung auf und dient den Besuchern bei ihrem Rundgang als Informationsquelle.

Eine neue, umfassende Katalogisierung der Sammlung soll nun auf der Basis einer Datenbank aufgebaut werden. Darin sollen, abgestimmt auf die spezifischen Bedürfnisse der Sammlung, alle interessierenden Aspekte der Instrumente erfasst werden. Beibehalten werden alternativ die beiden Nummerierungen. Damit die Geschichte der Sammlung nicht verloren geht, werden die Texte der vorliegenden Inventare in einem Feld dieser Datenbank zitiert.

Die Erfassung

Die Techniken der Katalogisierung und der Katalogführung sind für jede Sammlung und jedes Museum von Bedeutung und müssen sorgfältig geplant sein. Für Musikinstrumentensammlungen haben verschiedene Organologen Lösungen erarbeitet. Als modellhaft im Bereich der Blasinstrumente gelten die gedruckten Kataloge der Sammlungen in Leipzig von Herbert Heyde (Hörner; Trompeten), in Nürnberg von John Henry Van der Meer (Nürnberg) und in Edinburgh von Arnold Myers (Catalogue). Letzterer hat für CIMCIM aufgrund der gemachten Erfahrungen Standards einer datenbankbasierten Katalogisierung von Musikinstrumenten formuliert. Er strukturiert darin eine Katalogisierung in fünf Bereiche:

- *Fields used in identifying the instrument*
- *Fields describing the instrument*
- *Fields giving performance characteristics*
- *Fields giving the history and use of the instrument*
- *Curatorial management data*

Myers, Cataloguing, Abschnitt Data sheet format



[59] Die Räumlichkeiten in Bern, wo die Sammlung seit 2008 liegt, sind zu klein, um die vielen Instrumente ausstellen zu können. Deshalb wurden gegen 300 Instrumente eingelagert und erhielten keine neue Nummer. Sie sind heute in diesem Depot bei der Sammlung bestens konserviert: Giftfreie Materialien der Gestelle und Unterlagematten, Beschriftung mit Nummernhänger, keine Spannungen aufgrund des Eigengewichts der Instrumente (Foto Sarah Leonor Müller).

Für jeden dieser Bereiche stehen eine Anzahl definierter Katalogfelder zur Verfügung. Damit können die drei Grundanforderungen an einen Katalog, nämlich Verwaltung, Analyse und Information, erfüllt werden. Da solches jedoch mit grossem Aufwand verbunden ist, gilt es, die Daten so anzulegen, dass sie nicht alle erdenklichen, sondern die sammlungsspezifischen Bedürfnisse erfüllen. Für die Sammlung Burri liegen diese insbesondere darin, dass die Instrumente gespielt werden dürfen. Ihr Katalog muss demzufolge detaillierte Informationen über die Spielbarkeit und -erlaubnis enthalten und hat damit zwei grundsätzlich unterschiedliche Funktionen zu erfüllen:

1. Bereitstellen von Information für interessierte Musiker/innen über die Spieleigenschaften eines Instruments: Spielbarkeit, Mechanik (Griffsysteme, Ventile), Stimmtonhöhe, passende Interfaces (Mundstücke, Schläger, Rohrmaterial), Accessoires.
2. Sammeln und Aufbereiten der Feedbacks aus erfolgten Nutzungen. Verwalten der Protokolle, Video- und Audioaufnahmen und der Berichte zur Eignung (bzw. Nicht-Eignung). Nur eine sorgfältige Erfassung der gemachten Erfahrungen legitimiert die Nutzung historischer Instrumente im Sinne des Paradigmas der Informationserhaltung; die gewonnene Information wird hier zum integrierenden Bestandteil des Objekts (vgl. Kapitel 3.2).

Angewandt auf die Sammlung Burri ergibt sich aus diesen Überlegungen folgende mögliche Katalogstruktur:

Felder zur Identifizierung des Instruments

- Allgemeingültige Instrumentenbezeichnung (Englisch: *common name*)
- Ursprünglicher Name: Bezeichnung(en) des Instruments durch den Hersteller oder die Tradition seiner Herkunft
- Klassifikation des Instruments: Nummer gemäss der CIMCIM-modifizierten Hornbostel-Sachs-Systematik (vgl. Kapitel 4.2 und Appendix C)
- Alte Nummer
- Neue Nummer

Felder zur Beschreibung des Instruments

- Typus / System: typische technische Charakteristika, wie typische Klappenanzahl, Griffsystem (z.B. Böhm) oder Ventil- bzw. Zugposaune
- Hersteller. Falls die Zuschreibung nicht eindeutig ist, kann mit folgenden Formulierungen operiert werden: «von» im Fall einer gesicherten Zuschreibung durch den Katalogautor, «zugeschrieben» im Fall einer zweifelhaften Zuschreibung, «Schule von» im Fall regionaler Stilmerkmale, «Werkstatt von» im Fall einer Zuschreibung an ein Werk, «signiert durch» im Fall einer zweifelhaften Inschrift etwa eines *revendeurs*.
- Zusatzinformationen zum Hersteller
- Herstellungsort
- Seriennummer

- Inschriften und Dekorationen: Angabe zur Technik und vollständige Umschrift der Inschrift(en) und Dekoration(en), Fotografien (verlinkt)
- Materialien: Grundmaterialien und allfällige Beschichtung
- Abnehmbare Teile: zum Spielen benötigte Teile wie Steckbögen, Stimmstifte, Dämpfer (aber nicht Rohrmaterial, Mundstücke oder Schläger, sie sind eigenständige Objekte einer Sammlung)
- Zubehör, das zum Spielen nicht benötigt wird: Koffer, Deckel, Ständer, Bündel u.ä.
- Fotografie(n)

Felder zur Beschreibung der Spieleigenschaften

- Transposition: Grundton oder -töne (vgl. Kapitel 4.3)
- Stimmtonhöhe: in Hertz, ggf. Bandbreite möglicher Stimmtonhöhen, Kommentar dazu, wie diese Angabe generiert wurde (vgl. Kapitel 4.3).
- Technische Beschreibung: Detailbeschreibung Griffsystem, Ventile u.ä., dies kann sehr differenziert ausfallen.
- Masse: Vermessungen sind unterschiedlich aufgebaut und detailliert (von einer einfachen Längenmessung bis hin zur Vermessung zwecks Nachbau oder Röntgenaufnahme mit Massangaben). Einfache Messungen werden hier eingetragen, Datenblätter vermerkt und verlinkt.
- Zustand (der Spielbarkeit): Reparaturen und Einschränkung der Spielbarkeit aufgrund Abnutzung, fehlender Teile oder Schäden.
- Spielbarkeit: in 5 Stufen von nicht spielbar bis konzerttauglich (vgl. unten)
- Seltenheit (*rarity* nach Barclay, vgl. Kapitel 3.1): in den 3 Stufen einmalig (*unique*) – selten (*general*) – allgemein (*common*). Verweise auf verwandte Instrumente in Sammlungen, inkl. deren Zustand und Konservierungspraxis.
- Fragilität (*fragility* nach Barclay, dito): in den 3 Stufen hoch – mittel – tief
- Spielerlaubnis (s.o. Kapitel 3.3): in den 5 Stufen von A bis E. Entschieden auf Basis von Seltenheit, Fragilität und ggf. Originalzustand (Barclay's *state*).
- Spieleigenschaften: Eignung bzw. Nichteignung für bestimmte Musik. Defizite, Lösungsmöglichkeiten, passende Interfaces (s.u.). Informationen von Musiker/innen, die das Instrument gespielt haben.
- Aufnahmen: Bild-, Video- und Audiodateien (verlinkt)
- Verbindungen zu andern Objekten: Hier können Blasinstrumente mit geeigneten Mundstücken der Sammlung und Schlaginstrumente mit passenden Schlägern verlinkt werden.

Felder zur Instrumenten- und Besitzergeschichte

- Datierung: Angabe in Jahren mit Quellennachweis
- Besitzer und Erwerbsdatum. Ggf. Angabe der Zugehörigkeit zu einer Teil-sammlung, bei Leihgaben Angaben zur Leihvereinbarung
- Besitzergeschichte: ursprüngliche Verwendung (z.B. Schweizer Militärinstrument) und weitere Geschichte bis zum Eingang in die Sammlung
- Reparaturen: erfolgte Reparaturen, Veränderungen und Restaurierungen.

Felder zur Verwaltung

- Aufbewahrungsort
- Konservierungszustand in 3 Stufen: stabil – labil – Massnahmen dringend
- Massnahmen: notwendige und erwünschte, Konservierungsprotokoll (verlinkt)
- Wert(e): Schätzung, Ankaufspreis, Versicherungswert
- Publikationen: Literatur zum Objekt und publizierte Bilder des Objekts
- Inventartext der älteren Inventare von Burri, Karteikarte des ersten Inventars und der damals gemachten Fotografie (beides verlinkt)
- Katalogführung: Liste der Änderungen und ihrer Autoren
- Bemerkungen für die Katalog- oder Sammlungsführung
- Ausleihen: aktuelle und bisherige Ausleihen.

Ein Teil dieser Felder kann ohne spezifisches Wissen ausgefüllt werden. Diejenigen zu Bezeichnung, Beschreibung und Datierung bedürfen spezieller organologischer, diejenigen zu Verwendung und Spielbarkeit erfordern musikalische Kenntnisse und teilweise zudem Messungen. Abschliessend entscheiden die verantwortlichen Personen über die Spielerlaubnis, die Konservierungsweise und über allfällige Konservierungsmassnahmen. Somit arbeiten an einem Katalog unterschiedliche Personen. Um die Konsistenz seiner Inhalte zu gewährleisten, werden deshalb vorgängig Katalogisierungsprinzipien definiert und den Autoren und Nutzern des Katalogs in geeigneter Form mitgeteilt.

Mit einer so aufgebauten Datenbank ist eine Sammlung erst einmal erfasst – unabhängig davon, ob alle Felder ausgefüllt sind und wie detailliert die Eintragungen ausfallen. Dies ist das Arbeitsinstrument, die Basis für unterschiedliche Anwendungen und somit das Herzstück der Sammlungspflege. Hiermit ist es auch möglich, die Forderungen einzulösen, die sich, wie oben diskutiert, aus der Spielerlaubnis ergeben – eine solche ist nur zu verantworten, wenn das historische Erbe als Gesamtheit betrachtet wird und dabei aufgezeigt werden kann, dass (1) eine Nutzung eines Instruments nicht ein einmaliges Objekt gefährdet und (2) dass aus der Nutzung mehr oder bessere Information generiert wird. Damit wird die Erfassung mit ihrem Informationsgehalt und ihren Dokumenten zu einem Teil des Objekts und muss ihrerseits entsprechend konserviert werden (elektronische Daten altern bekanntlich wesentlich rascher als Musikinstrumente).

Diese Erfassung ist aber nur das Arbeitsinstrument, noch kein Katalog zum Nutzen der Besucher, der Forschenden oder Interessierten. Ein solcher kann abhängig von seinen Zielsetzungen in unterschiedlichen Formen und aktualisierbar aus der Datenbank extrahiert werden. Deren Anwendungsmöglichkeiten sind vielfältig und durch die Technologie kaum eingeschränkt:

- Onlinekatalog für Musiker, Instrumentenmacher, Forscher, Interessierte. Ein solcher gibt nur die wesentlichsten Felder wieder. Ausgestattet mit Suchfunktion. Allenfalls Anschluss an das Portal der Instrumentenmuseen MIMO.
- Basis für Erläuterungen in einer Ausstellung (ob die nun klein oder gross ist, ob sie fix installiert oder Gastausstellung ist) auch an Bildschirmen oder als Smartphone-Applikation.

- Material für gedruckte, illustrierte Kataloge. Für die Sammlung Burri in ihrer Gesamtheit ist ein solcher kaum sinnvoll, da die elektronische Form einfacher zu realisieren und zudem laufend aktualisierbar ist. Für Teilbestände von spezifischem Interesse oder für eine Auswahl von Raritäten aus der Sammlung kann eine gedruckte Publikation jedoch für ein entsprechendes Publikum durchaus von Interesse sein.

Einem Teil der Katalogfelder kommt im Fall einer bespielten Sammlung eine besondere Bedeutung zu. So bilden die Felder zu Seltenheit, Fragilität und allenfalls Originalzustand die Basis und Begründung einer Spielerlaubnis oder eines Spielverbots. Angehängte Dateien dokumentieren in geeigneter Form erfolgte Nutzungen. Aber auch der simplen Benennung des Instruments kommt eine zusätzliche Bedeutung zu, für den Fall, dass für bestimmte Werke passende Instrumente gesucht werden: Sie muss so formuliert sein, dass die geeigneten Instrumente mittels Suchfunktion auch gefunden werden. In Kapitel 4.2 wird dargestellt, wie dies mithilfe einer Klassifikation der Musikinstrumente gelöst werden kann. Im darauf folgenden Kapitel 4.3 wird die nur scheinbar einfache Frage der Erfassung und Angabe von Transposition und Stimmtonhöhe diskutiert. Wie die Felder zur Datierung und zur Eignung der Instrumente für bestimmte Nutzungen angewendet werden können, ist Gegenstand der hier folgenden Abschnitte.

Datierung

Ein Katalog gibt möglichst genau, aber nicht genauer als möglich, die Entstehungszeit eines Objekts an. Deren Angabe fällt je nach Quellenlage unterschiedlich aus, die ihr zugrunde liegende Quelle wird in einem eigenen Feld vermerkt:

- Exaktes Jahr für datierte oder aufgrund von Quellen wie Seriennummern und Herstellerverzeichnissen datierbare Instrumente.
- Eingrenzung auf eine Zeitspanne. Sie muss aus Gründen der Eindeutigkeit und auch der Datenverarbeitung in Jahren angegeben werden (Kataloge benutzen oft schlaue aber unklare Datierungen, mitunter im selben Katalog: «Um 1850», «Mitte 19. Jahrhundert» und «Mittleres Drittel 19. Jh.». Alle drei Formulierungen ergäben in einer Datenbank denselben numerischen Wert c1835–c1865).
- Eingrenzung auf die Wirkungszeit eines Herstellers nach Waterhouse (Langwill), Dullat (Verzeichnis) und/oder Kälin (Blasinstrumente).

Eine Datierung benennt den (bekannten oder angenommenen) Zeitpunkt der Fertigstellung und gegebenenfalls Signierung durch den Hersteller. Da Instrumente oft aus vorproduzierten Rohlingen oder unter Einbezug von eingekauften Teilen anderer Hersteller wie Ventilblöcken gebaut werden, ist sie nicht mehr als eine Konvention. Vice versa bedeuten eine Datierung und eine Zuordnung zum signierenden Hersteller nicht, dass dieser das Instrument in allen seinen Teilen zu diesem Zeitpunkt selber gefertigt hätte – in grossen Firmen hat der Patron das Instrument möglicherweise gar nie in der Hand gehabt.

Bei der Erfassung einer gespielten Sammlung erhält nun der Aspekt der *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen* eine zusätzliche Bedeutung. Ein Instrument entsprach bei seiner Herstellung in Bauweise oder technischer Ausrüstung nicht zwingend dem



[60] Ein solches Solo-Cornet von Hirsbrunner, Nr. 372/554 entzückte 1904 laut dem Piston-Virtuosen Schubert das Tonhalle-Orchester.

neusten Stand des Instrumentenbaus. Es kann bewusst oder aus Gründen der Unkenntnis «altmodisch» gebaut sein. Hirsbrunner bietet 1830 immer noch einfache fünfklapplige Klarinetten an, wie sie schon eine Generation früher gebaut worden sein könnten. Gleichzeitig präsentiert er an einer Ausstellung eine «modernere» Form desselben Instruments mit zwölf Klappen (vgl. Kapitel 5.1, S. 126f). Ein Katalog sollte im Kommentar eine solche altmodische Form bezeichnen. Wer für eine bestimmte Musik ein geeignetes Instrument zum Spielen oder Demonstrieren sucht, findet vielleicht denselben Typus aus einer späteren Herstellung.

Spieleigenschaften

Wer sich heute ein Instrument auswählt oder bauen lässt, hat unterschiedliche Vorstellungen über dessen Spielcharakteristika, abhängig von der Verwendung. Ein bestimmtes Instrument eignet sich eher für solistisches Spiel, ein anderes fürs Orchester, ein drittes für die Big-Band, ein viertes für die Kammermusik. Das war früher nicht anders. Instrumente wurden für bestimmte Zwecke gebaut und unterschieden sich nicht nur in der Qualität ihrer Fertigung, sondern auch in ihrer Eignung. Ein Beispiel: Gottfried Hirsbrunner pries 1904 in seinem Katalog die Eignung zum Solo-Spiel eines seiner Cornets an und unterstrich dies durch die Referenz eines prominenten Bläusers [60] (Kapitel 5.1.3, S. 156):

Solo-Cornet in B [...] Diese Triumph-Cornets haben infolge des ganz konischen Verlaufs und der neuen Konstruktion der Luftgänge und weitröhriger Maschine einen sehr schönen weichen Ton und sind Solisten sehr zu empfehlen.

Hirsbrunner, Fabrikation, 6

Habe gestern Abend mit dem Solo-Cornet geblasen und war mit mir das ganze Tonhalle-Orchester über das Instrument entzückt. Zürich, Juli 1904. sig. Otto Schubert, Piston-Virtuose am Tonhalle-Orchester.

Im selben Katalog, Seite 41, offenbar hat Schubert ein Solostück gespielt.

Meist haben wir nicht so konkrete Informationen zu einem historischen Instrument wie in diesem Beispiel, wir können jedoch dessen Bestimmung vermuten und dies mit unserer heutigen Beurteilung vergleichen. Unter den Blasinstrumenten des 19. Jahrhunderts sind insbesondere solche für Militär- oder Blasmusik von klassischen Orchesterinstrumenten zu unterscheiden, im 20. Jahrhundert tauchen zudem jazzspezifische Modelle auf. Ein Katalog sollte deshalb möglichst auch Angaben zu den Spieleigenschaften eines Instruments enthalten.

Die Erfassung solcher Parameter erfordert eine Katalogisierungstechnik, die sowohl Informationen gibt, wie auch gemachte Erfahrungen aufnimmt. Denn es sind die Erfahrungen der Bläser/innen, die am ehesten geeignet sind, ein Instrument zu charakterisieren und für jemanden, der es nicht kennt, festzuhalten (selbstredend sind solche Beurteilungen subjektiv). Sie müssen in Form von Protokollen, Audio- und Videoaufnahmen fortlaufend gewonnen und ergänzt werden können. Besonders hilfreich wird dies für Instrumente mit Spielerlaubnis D: Falls es gelingt, zusammenpassende Instrumentensätze innerhalb der Sammlung Burri zusammenzustellen, die auch für entsprechend deklarierte Projekte ausgeliehen werden können, sind Charakterisierungen der einzelnen Instrumente notwendig.

Die Erfassung solcher Spieleigenschaften kann (noch) nicht normiert werden. Ihre Katalogisierung muss aufgrund damit gemachter Erfahrungen ihrerseits flexibel gestaltet sein. Sie wird nebst einer allgemeinen Charakterisierung des Instruments folgende Bereiche ansprechen:

Qualität: Nur ein in allen Belangen genügendes Instrument kann im Konzert eingesetzt werden. Die Qualitätsansprüche sind dennoch unterschiedlich, abhängig vom Musiker, von der zu spielende Stimme und von der Musik. Ein Eintrag muss demzufolge die Qualität eines Instruments charakterisieren, «gut» oder «schlecht» ist hier sinnlos. Ein Protokoll sollte allfällige Einschränkungen der Spielbarkeit erwähnen, z.B. unreine Töne oder Register, nicht perfekte oder unpraktische Mechanik, eingeschränkte dynamische Möglichkeiten. Mögliche Strategien zur Überwindung dieser Schwierigkeiten sollten ergänzt werden.

Eignung: Die allgemeine Charakterisierung eines Instruments wird durch dessen Eigenschaften für unterschiedliche Anforderungen präzisiert, möglichst aufgrund von gemachten Erfahrungen oder Tests. Dies sollte solche Fragen beantworten: Eignet sich ein Instrument für virtuoses Spiel, eignet es sich für das Ensemblespiel, hat es eine besondere, herausstechende oder gut mischende Klangfarbe?

Technische Details: Viele Angaben enthält die technische Instrumentenbeschreibung: zu Besonderheiten der Griffweise, besonders bei Flöten und Rohrblatinstrumenten, zu Stimmvorrichtungen bei allen Instrumenten vom Piccolo bis zur Pauke, zu Möglichkeiten zur Intonationskorrektur wie Kompensation und Trigger bei Ventilinstrumenten oder Sondergriffe bei Griffsystemen, zur Möglichkeit zum Wasserleeren bei Blechblasinstrumenten. Ein Protokoll der Spieleigenschaften sollte hierzu ergänzen, wie sich diese technischen Ausrüstungen in der Praxis bewähren und wie viel Zeit dafür einzurechnen ist, sich damit vertraut zu machen.

Interfaces: Mundstücke und Rohrmaterial ist die von Bläser/innen meistdiskutierte Thematik, ob sie nun «modern» oder «historisch» spielen. In der historisch informierten Aufführungspraxis sind Interfaces jedoch bisher noch nicht genügend erforscht worden. Sie sind eines der Felder, die meist vom persönlichen und damit heutigen Geschmack geprägt werden, wie dies Richard Taruskin kritisiert hat (vgl. Kapitel 3.1, S. 64).

Eine Erfassung von persönlichen Einschätzungen zu den Interfaces im Rahmen eines Katalogs der Sammlung Burri könnte nun einen Weg vorzeichnen, wie diese Fragen zu systematisieren wären, wie diese subjektiven Eindrücke generalisiert werden könnten. Wenn nicht für Rohrmaterial, das in der Sammlung kaum original erhalten ist, so sollte dies doch für Mundstücke von Flöten, Klarinetten, Saxophonen und Labrosones neue Erkenntnisse ermöglichen. Ein Spielprotokoll soll daher zum einen die Bezeichnung oder die Masse der für ein Instrument geeigneten, getesteten Mundstücke enthalten, zum andern sollen die Mundstücke der Sammlung in der Datenbank mit denjenigen Instrumenten verlinkt werden, für die sie sich eignen.

Aus den Beurteilungen generiert die Katalogführung eine Einschätzung der Spielbarkeit. Diese kann vereinfacht in fünf Stufen von (1) hervorragend (konzerttauglich), über (2) sehr gut (eingeschränkt konzerttauglich), (3) gut (nicht konzerttauglich aber funk-

tionstüchtig), (4) anspielbar (nicht vollständig funktionstüchtig) bis (5) nicht spielbar ausgedrückt werden. Dies kann selbstverständlich nicht mehr als ein Anhaltspunkt sein. So wenig ein Prospekt eine vollständige Entscheidungsgrundlage für die Bestellung eines modernen Instruments sein kann, so wenig kann ein Sammlungskatalog solche Ansprüche befriedigen. In einer sorgfältigen und vollständigen Protokollierung von Spielerfahrungen erfüllt er jedoch nicht nur die Ansprüche von Musikern, sondern ebenso diejenigen von Herstellern von Replika und kommt letztlich der selbst auferlegten Sorgfaltspflicht einer Sammlung historischer Instrumente nach, die es sich zur Aufgabe macht, mittels Spielerfahrungen Informationen zu generieren und diese zur Verfügung zu stellen.

4.2 Systematik der Klassifikation

Klassifikatorische Arbeiten sind allgemein etwas anrühlich. Was immer geordnet und systematisiert werden soll, ist ohne System entstanden und wächst und ändert sich ohne Rücksicht auf ein begriffliches Schema.

Hornbostel und Sachs, *Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch*, S. 553

Eine Katalogisierung enthält als ein zentrales Element die präzise Benennung jedes Objekts, seinen Namen (englisch: *common name*). Dieser sollte neutral, also nicht durch seine Verwendung, Herkunftskultur oder Geschichte geprägt sein. Die Benennung folgt einer dem Katalog zugrunde liegenden Systematik. Taxonomie bezeichnet das Vorgehen, Objekte mittels eines solchen vorgegebenen systematischen Rasters zu verstehen und zu klassifizieren. Botanik und Zoologie besitzen ein weltweit anerkanntes System zur Ordnung der gewachsenen Natur, das Linnésche System, das die Natur von oben nach unten, vom Allgemeinen ins Detail klassifiziert (Reich, Klasse, Ordnung, Gattung, Art, Varietät). Dasselbe wurde auch für die vom Menschen geschaffene, historisch gewachsene und geografisch unterschiedliche Vielfalt der Musikinstrumente angestrebt.

Geläufig ist seit der Antike die Unterteilung in Schlag-, Saiten- und Blasinstrumente und deren weitere Differenzierung. Ebenso bekannt ist die Bildung von Familien aus verwandten Instrumenten. Jede Kultur und Epoche hat solche Systematiken hervorgebracht (Kartomi, *Classifications*, 136ff). Organologen haben, mit dem Ziel einer allgemeinen Gültigkeit, mehrere gut funktionierende Lösungen vorgelegt. Bis heute hat sich jedoch im Gegensatz zur Biologie keine davon durchgesetzt.

So steht eine Instrumentensammlung vor der Wahl, welche Systematik ihrem Katalog zugrunde liegen soll. Dass dieser Teilaspekt von eminenter Wichtigkeit ist, hat zwei Gründe:

- Organisatorisch: Die Menge von Objekten muss in überschaubare Gruppen aufgeteilt werden. Dies ist notwendig, um bei einer Katalogsuche, zum Beispiel nach bestimmten Instrumententypen, sinnvolle Resultate zu erhalten.
- Eindeutigkeit: Sowohl für die Erfassung wie für eine Suche muss die Systematik für jedes Objekt einen eindeutigen Namen zur Verfügung stellen. Insbesondere bei den Blechblasinstrumenten ist dies komplex, da es unzählige, ähnlich mensurierte und damit verwandte, aber historisch unterschiedlich benannte und technisch unterschiedlich ausgerüstete Instrumente gibt. Erst aus der gewählten Systematik ergibt sich, welche Instrumente als Gruppe zusammengefasst werden und somit auch, wie ein Instrument im Katalog aufgrund seines Namens zweifelsfrei gefunden werden kann.

Es geht für eine Sammlung somit darum, eine Systematik zu wählen, die international geläufig ist und die eine sinnvolle Einteilung ihrer Objekte erlaubt. Es sollten keine oder nur wenige Objekte unter ›Verschiedenes‹ eingeordnet werden müssen (die Nagelprobe jeder Systematik). Der folgende Exkurs in die Geschichte der Taxonomie soll die Grundlage für eine solche Wahl geben. Genauer beleuchtet werden Lösungen, die für Sammlungen europäischer Blasinstrumente geeignet sind.

Historische Taxonomien

Margaret J. Kartomi analysiert in ihrer Dissertation die Klassifizierungen der Musikinstrumente (Classifications und Classification NGrove). Es gibt davon eine Vielzahl aus jeder Kultur und Epoche. Sie beobachtet darin zwei gegensätzliche Paradigmen: *downward* und *upward grouping* (Classifications, 25ff). *Downward grouping* systematisiert vom Generellen mittels Unterscheidungskriterien ins Detail, *upward grouping* geht von der Detailbeobachtung über Gruppierung von Aspekten der Ähnlichkeit zum Generellen. *Downward grouping* ist bedeutend häufiger. Weitere wesentliche Merkmale einer Taxonomie sieht Kartomi (1) in der Konsistenz der Logik ihrer Taxa (wird auf jeder Stufe des Systems in jeder Verästelung nach demselben Kriterium unterschieden?) und (2) in deren Grad an Offenheit für alle Musikkulturen bzw. deren Beschränktheit auf bestimmte Kulturen (Classifications, 17ff).

Um 1600 publizierten Zarlino, Praetorius und Mersenne bedeutende organologische Schriften. Betrachten wir als Beispiel Gioseffo Zarlinos *Sopplimenti musicali* von 1588 [61]: Zarlino legte hier eine Systematik vor, die zunächst traditionell nach Blas-, Saiten- und Schlaginstrumenten unterscheidet. Diese drei Hauptäste differenziert er in einem zweiten Schritt leicht divergierend: Die Blasinstrumente trennt er in mehrstimmige («O'composto di molti Corpi [...] come l'Organo») und einstimmige («O'semplice»), letztere weiter differenziert nach dem Kriterium, ob Griffelöcher vorhanden sind. Die Saiteninstrumente unterscheidet er nach Verwendung einer Tastatur («O'con Tasti» vs. «O'senza Tasti», eine typisch eurozentrische Einteilung) und unterteilt diejenigen mit Tastatur in solche mit beweglichen Teilen («Mobili») wie Drehleier oder Cembalo) und solche ohne bewegliche Teile («Stabili»), zu denen in weiterer Differenzierung etwa auch die Instrumente mit Bündeln gehören; die Saiteninstrumente ohne Tastatur unterteilt er in solche, die mit dem Bogen gestrichen werden und solche, die mit beiden Händen bedient werden. Die Schlaginstrumente trennt Zarlino in einem ersten Schritt in einstimmige («O'semplice», z.B. Glocken) und mehrstimmige («O'composto») und taxiert letztere weiter aufgrund ihres Materials.

[61] Gioseffo Zarlino:
Sopplimenti musicali, 1588.
Libro Quarto, Seite 217:
Tavola de gli Istrumenti.



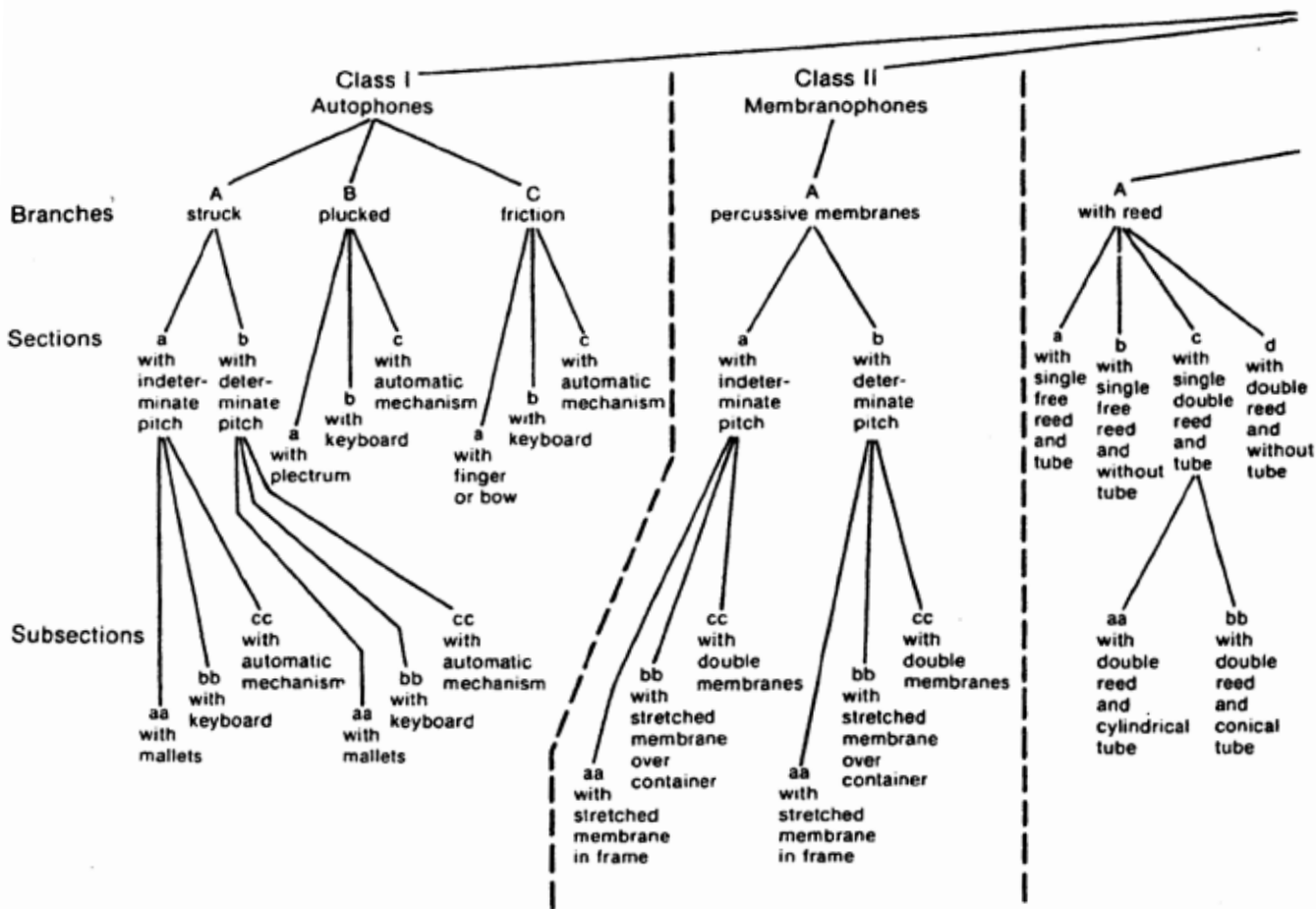
Zarlinos *Tavola* kann als für ihre Zeit sehr differenziert bezeichnet werden. Typisch ist sie in ihrer Klassifizierung *downward* und darin, dass ihre Taxa, ihre Unterscheidungskriterien im System nicht konsistent, nach Kartomi nicht ›logisch‹ sind (Classifications, 151ff). Augenfällig ist Zarlinos eurozentrische Sicht mit ihrer zentralen Stellung von Tasteninstrumenten, seine Systematik wäre für musikethnologische Sammlungen nicht praktikabel.

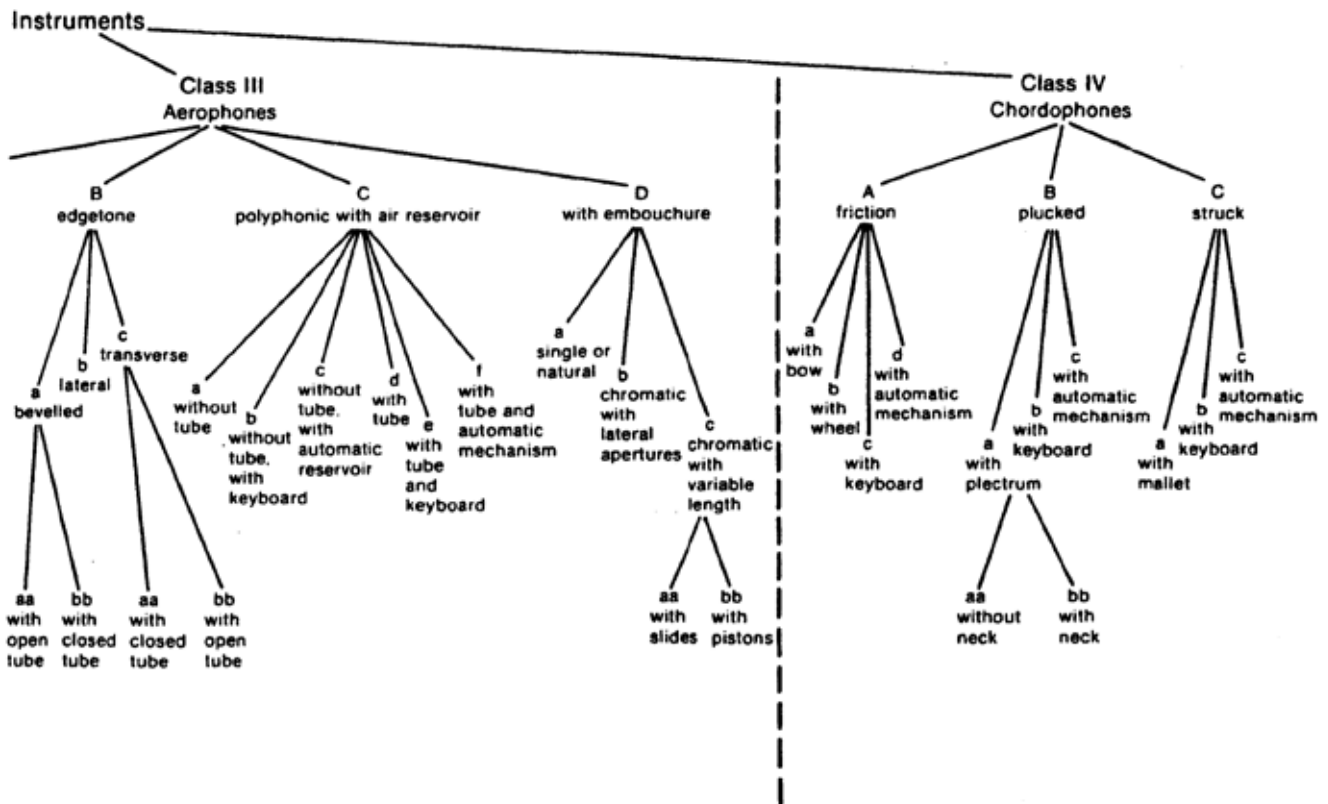
Die Grundlage für eine heute in Museen häufig benutzte Taxonomie schuf Ende des 19. Jahrhunderts der belgische Instrumentenmacher, Sammler, Kurator der Instrumentensammlung des Brüsseler Konservatoriums und Autor Victor Mahillon [62]. Den Anstoß dazu gaben ihm die vielen Fehler bei den Instrumentenbezeichnungen in seiner Sammlung. So seien etwa Oboen oft als Flöten oder Klarinetten bezeichnet worden, Holzinstrumente mit Metallbecher oft als Trompeten (Hornbostel, Systematik, 554).

Für seine Katalogisierung des *Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique* in Brüssel von 1893 entwickelte Mahillon ein *downward*-System in vier Schritten. Die vier Ebenen nennt er Klassen (I bis IV), Äste (A bis D), Sektionen (a bis f) und Untersektionen (aa bis cc). Der entscheidende Schritt Mahillons war, dass er die Instrumente aufgrund ihres Tonaggregats systematisierte, was nicht mehr die traditionellen drei Klassen, sondern vier ergab (Kartomi, Classifications, 163ff sowie Classification im NGrove, Abschnitt 1; vgl. auch Hornbostel, Systematik, 555f): Die Blasinstrumente definierte er über die klingende Luftsäule und nicht mehr über die Aktion des Blasens, die Saiteninstrumente über die klingende Saite und die bisher durch die Spielaktion ›schlagen‹ gemeinsam eingeteilten Perkussionsinstrumente unterteilte er in *Autophones* (›Selbstklinger‹, das Material klingt) und *Membranophones* (Tonaggregat ist eine schwingende Membran).

Diese Taxonomie entspricht den Bedürfnissen einer Museumskatalogisierung dank ihrer Einfachheit, ihrer Logik und ihrer Fähigkeit, Instrumente jeder Epoche oder ethnischen Herkunft zu erfassen. Ihr besonderer Wert liegt darin, dass sie offen ist für Erweiterungen, was durch Hornbostel und Sachs genutzt wurde (s.u.).

Andere Organologen dieser Zeit veröffentlichten Taxonomien von einzelnen Instrumentenfamilien. Eine Gesamtsystematik erarbeitete Francis Galpin für die internationale Musikausstellung in London 1900 (Kartomi, Classifications, 165ff). Er übernahm von Mahillon die Unterteilung aufgrund des Tonaggregats in vier Klassen, ordnete und benannte diese aber anders. Im zweiten Schritt differenzierte er aufgrund der Spieltechnik, ob direkt oder mittels einer Tastatur oder mittels eines automatischen Mechanismus gespielt wird. Dass diese Unterscheidung so früh im System erfolgt, macht es, wie oben bei Zarlino gesehen, eurozentrisch, da nur in Europa Tastaturen für alle Instrumentenfamilien eine derart zentrale Rolle spielen. Die (uns interessierenden) Blasinstrumente werden danach in bis zu sechs Schritten ausdifferenziert. Im Unterschied zu Mahillon unterteilt sie Galpin im letzten Schritt nach ihrem Mensurverlauf (konisch oder zylindrisch), ein Merkmal, das später von anderen Taxonomien übernommen wurde. 1937 legte Galpin eine zweite, stark erweiterte Taxonomie vor. Darin erfasste er als erster auch die elektronischen Instrumente (Kartomi, Classifications, 176f).





[62] Mahillon's Einteilung der Musikinstrumente in Klassen, Äste, Sektionen und Untersektionen in der Darstellung von Kartomi (Classifications, 164 f).



[63] Die 423.121.12 waren in Zimmerwald im Treppenhaus ausgestellt (Foto Bruno Kampmann).

Hornbostel und Sachs

Erich M. von Hornbostel und Curt Sachs publizierten 1914 ihre *Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch* (Hornbostel, Systematik), die auf Mahillons Klassifizierung aufbaut und darin neue Erkenntnisse der Organologie integriert, zu denen Sachs selber einiges beigetragen hatte. Prägend für die Systematik von Hornbostel und Sachs ist der ethnologische Ansatz; bezeichnenderweise wurde sie in der *Zeitschrift für Ethnologie* publiziert.

Sie unterteilen die Musikinstrumente aufgrund der Tonerzeugung in dieselben vier Hauptklassen wie Mahillon, die sie *Idiophone*, *Membranophone*, *Chordophone* und *Aerophone* nennen. Die *Aerophone* (Zahlenkürzel: 4, mehr dazu s. unten) unterscheiden sie neu in einem ersten Schritt danach, ob der Luftstrom nur den Klang auslöst, indem er zum Beispiel eine Lamelle in Schwingung versetzt (41) oder ob die Luft selber als schwingende Luftsäule der Klangkörper ist, der vom Material des Musikinstruments nur umfasst und eingegrenzt wird, die eigentlichen Blasinstrumente (42). Diese werden im nächsten Schritt in *Schneideinstrumente oder Flöten* (421), *Schalmeien* (422) und *Trompeten* (423) unterschieden (Hornbostel, Systematik, 582ff). *Schalmeien* für die Rohrblattinstrumente und *Trompeten* für Labrosones sind beide als partes pro toto unglückliche Begriffe und heute nicht mehr üblich. Auch in diesem zweiten Schritt wird somit nach der Art der Tonerzeugung und nicht nach Äusserlichkeiten der Instrumente wie Handhabung oder Material unterschieden.

Die Taxierungsebenen im System erhalten im Unterschied zu Mahillon keine Bezeichnungen. Die Begriffe Stamm, Ast, etc. aus der Biologie und Familie aus der Gruppierung von verwandten Instrumenten, werden ebenfalls vermieden. Die Taxa sind horizontal nicht einheitlich, die Kriterien zur Verästelung des Systems sind also nicht für jeden Hauptast dieselben. Die Codierung erfolgt ausschliesslich in arabischen Ziffern, also nicht mehr mit einer Mischung von gross und klein geschriebenen römischen Zahlen und Buchstaben wie bei Mahillon und Galpin. Nach jeweils drei Ziffern wird ein Punkt gesetzt. Besondere Spezifizierungen können als Suffix mit Bindestrich angehängt werden. Die Verwendung eines flexiblen Windbehälters bei Dudelsäcken etwa wird durch das Suffix -62 bezeichnet (Hornbostel, Systematik, 590).

Ein Beispiel: Ein Alphorn erhält die Klassifizierung: 423.121.12 [63]. Die 4 zu Beginn steht für Aerophon, die 2 für die begrenzte Luftsäule (eigentliche Blasinstrumente), die 3 für Trompeten oder Labrosones, deren Taxonomie somit immer mit 423 beginnt. Die folgende 1 steht für die Begrenzung des Alphorns auf die Naturtonreihe, die 2 für Röhreninstrumente und die 1 für solche, die in Längsrichtung geblasen werden. 423.121 sind also am Ende angeblasene Rohre ohne Mechanik zur Veränderung der Tonhöhe. Die letzte 1 bedeutet ein nicht gebogenes Rohr, die 2 die Verwendung eines Mundstücks (Hornbostel, Systematik, 589).

Die Vorteile, die schon die Systematik von Mahillon auszeichneten, bleiben bei Hornbostel und Sachs bestehen. Ihr System ist ethnologisch nicht begrenzt und offen für Erweiterungen und Differenzierungen. Auch dank der englischen Übersetzung 1961 (Baines und Wachsmann, *Classification*), wurde es zur bekanntesten und am häufigsten benutzten Taxonomie (Myers, *Classification*, 1).

In jüngster Zeit verfeinerten Jeremy Montagu, der Doyen der Organologen (Hornbostel, 2009), und, darauf aufbauend, eine Redaktionsgruppe der CIMCIM (Myers, Classification, 2011) die Hornbostel-Sachs-Systematik, namentlich auch im Bereich der Blasinstrumente. Dabei wurde die Idee von Galpin aufgenommen, die chromatisierten Labrosones nach ihrem Rohrverlauf in konische (hornartige) und zylindrische (trompeten- und posauenartige) zu unterteilen. Diese Zweiteilung wird ergänzt durch die mittlere Variante leichtkonisch und entspricht so im Sopranbereich der üblichen Unterscheidung Trompete – Cornet – Flügelhorn (Myers, Classification, 2). Im Tenor- und Bassbereich entsteht dadurch eine sinnvolle Gruppierung der zahlreichen unterschiedlichen Bauweisen. Die weitere Differenzierung jeder dieser drei Gruppen chromatischer Labrosones erfolgt aufgrund ihrer Bohrung (eng vs. weit) und in einem letzten Schritt aufgrund ihrer Rohrlänge (hohe vs. tiefe Instrumente). Als pragmatischer Ansatz wird dabei eine Grenze bei zwei Metern Rohrlänge gezogen, was zwischen der F-Transposition tiefer Trompeten und der Es-Transposition der Es-Hörner liegt. Damit trennt dieser letzte Schritt die Sopraninstrumente von den Alt- bis Bassinstrumenten, die alle über zwei Meter lang sind. Diese Teilung hat, wie die Autoren selber anmerken, auch Nachteile, die sich erst in der Praxis lösen lassen (Myers, Classification, 3), so werden etwa Familien auseinandergerissen, die das gesamte Höhenspektrum aufweisen wie die Saxhörner.

Andere Organologen im 20. Jahrhundert schlugen weitere Taxonomien vor (Kartomi, Classifications, 198 ff). Einige hatten eine aussagekräftige Katalogisierung zum Ziel, wie Herbert Heyde, der 1975 sein *Natürliches System* publizierte und dieses bei der Katalogisierung des Leipziger Instrumentenmuseums einsetzte (Heyde, System; ders. Trompeten, Hörner). Andere Systematiken wurden nicht für Katalogisierungen, sondern für die Instrumentenkunde und Musikethnologie entwickelt. Einen morphologischen Ansatz verfolgte 1947 Hans Heinz Dräger (Prinzip). Er systematisierte als erster im Sinne eines *upward grouping* aufgrund eines Beobachtungsrasters. Seinen Ansatz differenzierte 1969 Oskar Elschenk, dies insbesondere aufgrund unterschiedlicher Flötenspiel- und -bauweisen (System), laut Kartomi «Perhaps the most significant formal break with tradition in taxonomical organology to date» (Classifications, 273). *Upward Grouping* wird von Organologen zwar als Methode der Zukunft bezeichnet, trotzdem wird sie in der Museumspraxis noch nicht eingesetzt.

Klassifizierung in der Sammlung Burri

Die Vereinigung der Instrumentenmuseen CIMCIM ist bestrebt eine internationale Norm der Klassifizierung zu erreichen, wie sie etwa für Bücher mit der ISBN-Norm besteht. Eine Arbeitsgruppe versucht dies mittels *upward grouping*, doch bisher ohne einen Durchbruch erzielt zu haben. Im Rahmen des Projekts MIMO wurde eine wohl zukunftsweisende Entscheidung getroffen, welche Klassifizierung der Datenbank zugrunde gelegt werden sollte. Man einigte sich auf Hornbostel-Sachs in ihrer überarbeiteten Form durch CIMCIM (Myers, Classification), die im Bereich der Elektrophone durch Quanten (Synth) weiter präzisiert wurde. Diese Wahl ist nicht unumstritten und führte am CIMCIM-Kongress 2011 in Paris und Brüssel zu kontroversen Diskussionen. Mit Erlaubnis der CIMCIM wird die für MIMO verwendete Form der Hornbostel-Sachs-Systematik der Blasinstrumente im Appendix C vollständig wiedergegeben.

Eine Suche in der MIMO-Datenbank kann jedoch nicht nur mittels dieser Systematik erfolgen, sondern ebenso über einen damit korrespondierenden Katalog der Instrumentennamen. Dieser wurde systematisiert und als sechssprachiger Dictionnaire angelegt, eine Herkulesarbeit angesichts der Vielfalt und der begrifflichen Unschärfe der Instrumentennamen sowie der kulturellen Unterschiede der beteiligten Museen.

Somit liegt eine Systematik vor, die in Form von Zahlen und von eindeutigen Namen die Welt der Musikinstrumente abbildet, die weit verbreitet und akzeptiert ist und die neulich aktualisiert wurde, insbesondere in den Bereichen der Membranophone und der Aerophone. Für die Sammlung Burri ist demzufolge die Hornbostel-Sachs-Systematik in dieser Form die naheliegende Wahl. Trotzdem sollen hier noch zwei Erweiterungen vorgeschlagen werden:

- (1) Die Hornbostel-Sachs-Systematik schlägt keine Lösung für die Klassifizierung von Interfaces, in unserem Fall namentlich von Mundstücken, vor. Da diese jedoch für die Erfassung als eigenständige Objekte gelten und da sich zudem die Forschung in Zukunft verstärkt mit ihnen auseinandersetzen wird, ist deren Katalogisierung von Bedeutung. Vorgeschlagen sei hier die Wahl eines Suffix', angehängt an die Instrumentennummer, wie dies in der Systematik vorgesehen ist. Da die Suffixes -1, -6 und -7 schon definiert sind, soll -2 bedeuten, dass es sich um ein Mundstück für den entsprechenden Instrumententypus handelt. Ein Alphornmundstück wäre demzufolge als 423.121.12-2 zu bezeichnen.
- (2) Die Sammlung Burri ist reich an Blechblasinstrumenten mit unterschiedlichen Ventilmechanismen. Karl Burri war es ein Anliegen, die Ventiltypen sowie deren Entwicklung dokumentieren zu können, was eine Ergänzung der Systematik auch in diesem Punkt rechtfertigt. Da die Ventile ein technischer Zusatz sind, durch den die Instrumente sich nicht grundsätzlich voneinander unterscheiden, sei dafür nicht eine weitere Ebene der Systematik, sondern ein weiteres Suffix (-3) für Labrosones mit Ventilen definiert:
 - 31 Stölzelventil (auch Kasten- und ähnliche Schubventile)
 - 32 Wiener Ventil (Doppelrohrschubventil)
 - 33 Drehventil (auch Scheibenventil)
 - 34 Piston (Berliner Ventil, Perinetventil, Sax u.ä.)
 - 35 andere Ventile (Sonderformen, Mischformen)

Fazit: Auf den ersten Blick scheint eine systematische Taxonomie einer Instrumentensammlung nicht von grosser Bedeutung zu sein. Als Ordnungskriterium für die Kommunikation sowohl gegen innen wie auch gegen aussen ist sie jedoch ein unverzichtbares Arbeitsinstrument. Die Sammlung Burri ist für eine Taxonomie nicht komplex, da sie weder ethnologisch noch historisch eine grosse Bandbreite aufweist. Es gilt, eine leicht verständliche, pragmatische und für Erweiterungen offene Systematik zu wählen. Sie muss insbesondere im Bereich der tiefen Blechblasinstrumente und für die unterschiedlichen Griffsysteme der Holzblasinstrumente gute Lösungen anbieten. Dies leistet die für CIMCIM und MIMO erweiterte Hornbostel-Sachs-Systematik gut.

4.3 Wann steht ein Instrument «in B»?

Transposition ohne gedankliche Umwege [...] ist freilich erst als Ergebnis eines langen und oft recht mühseligen «Trainings» zu erwarten.

Creuzburg, Partiturspiel Bd. 2, 22

Transponierende Instrumente sind für manche Musiker ein Graus, sie erschweren die Kommunikation im Zusammenspiel. Töne werden unterschiedlich benannt, nicht einmal die gespielte Tonart ist bei allen Mitmusikern dieselbe. Dies ist ein historisch gewachsenes Phänomen, insbesondere bei den Blasinstrumenten. Zunächst ist die Sachlage klar, gespielte und klingende Töne sind benennbar, ob ein Instrument «in B», «in F» oder auch «in C» steht, ist eindeutig.

Weshalb dies im Umgang mit historischen Instrumenten nicht so ist, soll in diesem Abschnitt diskutiert werden. Steht eine Klarinette tatsächlich in H? Handelt es sich hier um eine historische Stimmtonhöhe, und wenn ja um welche? Fehlt dem Instrument ein Teil? Messe und/oder spiele ich es richtig? Die Fragen nach Transposition und Stimmtonhöhe (zur Verwendung dieser Begriffe vgl. Vorwort) eines Instruments erweisen sich hier als ein ebenso komplexer wie zentraler Aspekt des Spielens historischer Blasinstrumente. Die Antworten darauf sind zum einen für eine allfällige heutige Nutzung von Bedeutung, zum andern geben sie uns Informationen über die Herkunft eines Instruments und seinen ursprünglichen musikalischen Kontext.

Ein Sammlungskatalog muss verlässliche Angaben zu möglichen Verwendungen der spielbaren Instrumente und damit zu deren Transposition(en) und Stimmtonhöhe(n) geben. Dass im Folgenden mehrheitlich von Labrosones die Rede ist, hat zum einen damit zu tun, dass der Autor Blechbläser ist, und zum andern, dass in der Sammlung Burri im Bereich der Labrosones mehr Erfahrung möglich ist und schon vorliegt als bei den andern Instrumentengattungen. Eine Reihe von Aspekten trägt dazu bei, dass die Angabe von Transposition und Stimmtonhöhe bei historischen Blasinstrumenten komplex ist:

Messbarkeit: Spielbare Instrumente, die vollständig und original erhalten sind, können angespielt, die Töne können akustisch gemessen werden. Aber nur wenige Instrumente sind so konserviert. Die meisten sind entweder nicht vollständig original erhalten oder sie sind nicht genügend gut spielbar, oft ist beides der Fall. Museen messen deshalb in der Regel die klingende Länge eines Instruments und errechnen dessen Transposition und Stimmtonhöhe. Für viele Instrumente ist dieses Verfahren aufwändig und es generiert nur approximative Resultate, da die erklingende Tonhöhe nicht nur von der messbaren Länge der schwingenden Luftsäule, sondern auch von andern Faktoren, besonders dem Mensurverlauf, abhängig ist.

In der Sammlung Burri interessieren im Hinblick auf die Praxis primär die spielbaren Instrumente. Sie werden zur Bestimmung von Transposition und Stimmtonhöhe wenn irgend möglich angespielt. Für nicht original erhaltene, spielbare Instrumente wird dabei der heutige Zustand erfasst. Dass für eine akustische Messung durch Anspielen Rahmenbedingungen definiert werden müssen, wird im nächsten Abschnitt diskutiert.

Stimmtonhöhe: Im Verlauf der letzten 300 Jahre gab es eine Vielzahl unterschiedlicher, teilweise eindeutig definierter Stimmtonhöhen, wie dies Bruce Haynes 2002 in seinem Buch *A History of Performing Pitch. The Story of 'A'* detailliert dargestellt hat. Haynes stellt nicht nur grosse Schwankungen der Stimmtonhöhe im Verlauf der Zeit fest, sondern ebenso grosse regionale Unterschiede und solche des musikalischen Kontexts (Chorton vs. Orgelton; Orchesterstimmung vs. Militärstimmung). Die Extreme liegen fast eine halbe Oktave auseinander, der heute offiziell gültige Stimmton $a' = 440$ Hz liegt etwa in der Mitte zwischen der höchsten und tiefsten historischen Stimmtonhöhe (Haynes, Pitch, liii). Demzufolge ist eine Angabe zur Transposition eines historischen Instruments ohne Präzisierung der Stimmtonhöhe nicht aussagekräftig. Diese Aussagekraft bezieht sich nicht nur darauf, wie das Instrument heute eingesetzt werden könnte, sondern insbesondere auch darauf, in welchem Kontext es ursprünglich gespielt worden sein könnte – somit auf einen der interessantesten Aspekte seiner Geschichte.

Die Stimmtonhöhe kann folgendermassen notiert werden: «in $B_{(440)}$ »: das Instrument steht in B auf der Basis $a' = 440$ Hz. Da eine akustische Messung von Faktoren wie der Lufttemperatur, dem Mundstück und dem Spieler abhängt, bedarf eine solche Angabe der Präzisierung darüber, wie sie generiert wurde und wie sie zu interpretieren ist (mehr dazu s.u.).

Griffsysteme: Bei Instrumenten mit Grifflöchern und Klappen ist die Transposition durch die elementare Grifffolge definiert. Oft ist ihr tiefster Ton, derjenige bei dem alle Löcher geschlossen sind, identisch mit dem Grundton des Instruments. Ebenso oft trifft dies jedoch nicht zu. Der Grund hierfür liegt darin, dass einigen Instrumenten im Verlauf ihrer Geschichte Töne unter diesem Grundton hinzugefügt wurden: Flöten und Piccolos erhielten einen H-Fuss, Oboen wurden bis zum b erweitert und das Klappenflügelhorn erhielt die offene Halbtonklappe. Andere, wie die Klarinetten, Saxophone und Ophikleiden, waren von Beginn weg mit einem Ambitus ausgestattet, der es ihnen erlaubte, den Grundton zu umspielen.

Bei gewissen Flöten und Zinken ist die Transposition mitunter sogar Auffassungssache. Ein Instrument, dessen tiefster Ton g ist, dessen einfachste Grifffolge aber F-Dur ergibt, wird durch die einen Spieler als «in G» bezeichnet, durch die andern als «in F, unterster Ton fehlt». Für die Katalogisierung der Sammlung Burri sollte die zweite Lösung gewählt werden, da sie mehr Information enthält. Eine Beschreibung der Grifffolge und Fotografien sollen dabei helfen, Unklarheiten zu vermeiden.

Alternative Transpositionen: Manches Instrument kann in mehreren Transpositionen gespielt werden. Bei vielen Klarinetten, Trompeten und Cornets ist ein Wechsel zwischen B und A möglich. Inventionshörner und -trompeten besitzen ein Set von Steckbögen und können dank diesen in einer Reihe von Transpositionen gespielt werden.

Ein Katalog muss für ein solches Instrument alle Transpositionsmöglichkeiten angeben, zum Beispiel «in B/A» für den ersten Fall oder für ein omnitonisches Horn zum Beispiel «in B alto/A/As/G/F/E/Es/D/C/B basso» [64]. Eine Datenbank muss zudem so programmiert sein, dass bei einer Suche nach Cornets in B oder Hörnern in F auch solche Instrumente aufgelistet werden. Wo Bögen und Stifte zwar nicht erhalten sind, aber ursprünglich zweifelsfrei vorhanden waren, sollte dies vermerkt werden.

Alternative Stimmtonhöhen: Einzelne Instrumente wie die Flöte von Carl Augustin Grenser Nr. 1524/- [51] besitzen mehrere alternative Mittelstücke, um in verschiedenen Stimmtonhöhen rein intonieren zu können. Auch dies muss im Katalog wiedergegeben werden, hier «in $C_{(435/425/415)}$ ». Blechblasinstrumente konnten mittels Stimmzügen oder -stiften seit jeher in unterschiedlichen Stimmtonhöhen spielen, solches kann im Katalog in Form einer Bandbreite möglicher Stimmtonhöhen vermerkt werden, z.B. «in $F_{(435-450)}$ ». Die *Notationskonvention* eines Instruments stiftet mitunter Verwirrung. So werden Posauenstimmen zwar in der Regel klingend notiert («in C»), der Grundton und damit die Transposition von Tenor- und Bassposaune ist trotzdem meist B, bei der Altposaune Es. *Korpuslänge:* Für Blechblasinstrumente mit – erhaltenen oder nicht erhaltenen – Aufsteckbögen trifft man in der Literatur mitunter auf Transpositionsangaben, die sich aus dem Instrumentenkörper ohne Aufsteckbogen berechnen, sich also auf eine Rohrlänge beziehen, die so nie gespielt wurde. Eine solche Angabe ist nicht aussagekräftig und zu unterlassen (eine B-Klarinette, deren Birne fehlt, steht ja deswegen auch nicht in C).

Fazit: Die Blasinstrumente mögen mit ihren unterschiedlichen Transpositionen und Stimmtonhöhen anspruchsvoll sein, sie sind vice versa Informationsträger zu genau diesen Fragestellungen. Im Unterschied zu Fell- und Saiteninstrumenten, die ohne Anpassung des Instruments in verschiedenen Höhen eingestimmt werden können, sind insbesondere die



[64] Inventionshorn von Rudall Carte & Co. / London, Nr. 098 / 761; 2 *Sauterelles* (Ventilsätze, die eingesteckt werden können) mit zwei bzw. drei Ventilen; 7 Steckbögen in E, F, G, As, A, B alto und Steckstift C alto sowie Kombinationsbogen für tiefere Transpositionen; originaler Koffer. Stimmtonhöhe 452, dieser *Philharmonic Pitch* ist typisch für englische Orchester im 19. Jahrhundert (Haynes, Pitch NGrove, Abschnitt viii).

Blasinstrumente mit Grifföchern und Klappen auf eine Transposition und Stimmtonhöhe fixiert. Dies macht sie zu den besten Quellen, um das Phänomen der unterschiedlichen Stimmtonhöhen zu erforschen. Umgekehrt wird aufgrund dessen ihre ursprüngliche Verwendung erkennbar.

Messung der Stimmtonhöhe

Intonation ist keine fixe Grösse, ein bestimmter Ton wird, abhängig vom harmonischen Kontext und den mitspielenden Instrumenten, verschieden hoch gespielt (oder gesungen). Blasinstrumente sind hierin unterschiedlich flexibel: Flöten und Labrosones sind in ihrer Intonation beweglicher als Oboen und Klarinetten. Bei all dieser Relativität der Intonation besteht ein Konsens darüber, welche Stimmtonhöhe ein Instrument spielt. Für Musiker, die für ein bestimmtes Werk ein Instrument suchen oder bauen lassen, ist sie ein entscheidender Faktor. Das Instrument muss in der durch das Orchester oder Tasteninstrument vorgegebenen Stimmtonhöhe angenehm spielbar sein.

Die Datenbank der Sammlung Burri soll aus diesen Gründen eine möglichst praxisgerechte Information zur Stimmtonhöhe der spielbaren Instrumente enthalten. Wie die folgende Analyse zeigt, ist auch dies komplex. In der Literatur sind einige dieser Fragen meines Wissens bisher weder für historische noch für moderne Instrumente diskutiert worden.

Die gespielte Tonhöhe und damit auch die gemessene Stimmtonhöhe wird durch folgende Faktoren beeinflusst:

Klimatische Faktoren: Die Tonhöhe einer klingenden Luftsäule ist abhängig von der Schallgeschwindigkeit und diese ihrerseits von der Lufttemperatur und -feuchtigkeit. Orgeln steigen um rund 1,5 Hz bei 1°C erhöhter Raumtemperatur. Warmgespielte Blasinstrumente klingen bedeutend höher als kalte, deshalb verändert sich die Stimmtonhöhe auch oft im Verlauf eines Konzerts. Die Wiener Konferenz zur Festlegung der Stimmtonhöhe 1885 beschloss einen Wert von $a' = 435$ Hz bei 15°C. Schon damals wurde dies kritisiert, da es in Konzerthäusern wärmer sei. Die zweite internationale Stimmtonkonferenz in London 1939 beschloss dann das noch heute offiziell gültige $a' = 440$ Hz bei 20°C (Haynes, Pitch, 361).

Eine Messung der Stimmtonhöhe, die als Grundlage einer Katalogisierung dienen soll, sollte daher bei durchschnittlicher Temperatur von 20°C erfolgen. Das Instrument muss warm und eingespielt sein. Diese Rahmenbedingungen der Messung werden dem Nutzer mitgeteilt.

Position der Stimmvorrichtung: Bei den meisten Blechblasinstrumenten und Querflöten erlaubt ein Stimmzug zwischen geschlossen und maximal ausgezogen eine Bandbreite von Stimmtonhöhen, die mehrere Hertz umfasst. Für eine Messung der Stimmtonhöhe sollte der Stimmzug in einer üblichen, mittleren Position stehen, was ebenfalls im Kommentar zum Katalog definiert wird. Bei Instrumenten, deren Stimmvorrichtung unüblich lang oder kurz ist, bei denen demzufolge besonders viel oder wenig Veränderung der Stimmtonhöhe möglich ist, wird dies zusätzlich vermerkt.

Interfaces: Mundstücke und Rohrblätter haben einen grossen Einfluss auf Klang und Intonation. Bei den meisten Blasinstrumenten wählt oder baut sich der Bläser heute

wie früher sein Mundstück selber. Die Länge eines Interface hat einen direkten Einfluss auf die Tonhöhe. Dies ist insbesondere für historische Oboen und Fagotte eine kaum bekannte Grösse. Aber auch weitere Charakteristika der Mundstücke wie Lochform und -grösse bei Flöten, Spaltgrösse bei Klarinetten, Saxophonen und Blockflöten, Bohrung und Kesselvolumen bei Labrosones verändern die Tonhöhe markant, wie die empirische Untersuchung im folgenden Abschnitt zeigt. Daher gehört zur Angabe der Stimmtonhöhe eines Instruments die Beschreibung des Mundstücks, das bei der Messung verwendet wurde. Mit Vorteil ist dies ein heute für diesen Instrumententyp bekanntes, historisch belegtes, durchschnittliches Mundstück.

Auf welchen Ton bezieht sich die Messung? Auch diese Information muss einer Angabe mitgegeben werden, denn jedes Blasinstrument hat mehr «unreine» als «reine» Töne, viele Töne müssen beim Spielen in die gewünschte Tonhöhe korrigiert werden. Labrosones weichen durch mehrere Faktoren von der meist verlangten äquidistanten Intonation ab:

- Die Oktaven sind bei vielen Instrumenten «gestreckt», sie liegen zu weit auseinander.
- Die Naturtöne der reinen Stimmung passen sich nur approximativ in die äquidistante Intonation ein, der dritte, sechste und zwölfte (Quinten) ist jeweils leicht zu hoch, der fünfte, zehnte und zwanzigste (Terzen) jeweils viel zu tief. Die Naturtöne 7, 11 und 13 differieren so stark von der gleichschwebend temperierten Scala (sie sind nicht «falsch»), dass sie nach oben bzw. unten «getrieben» werden müssen, was einer fortgeschrittenen Technik bedarf.
- Ventile bringen weitere Intonationsschwierigkeiten mit sich. Wenn sie einzeln exakt eingestimmt sind, klingen kombinierte Griffe zu hoch. Verschiedene Korrekturtechniken wie Trigger und Kompensationsventile wurden zur Lösung dieses Problems erfunden.

Welcher Ton ist angesichts dessen für die Generierung der Katalogangabe der Stimmtonhöhe eines Blechblasinstruments geeignet? In aller Regel ist der Grundton in mittlerer Lage zu wählen, was bei den meisten Instrumenten der vierte Naturton ist, bei Hörnern, Alphörnern und Naturtrompeten der achte. Auch dies wird dem Nutzer des Katalogs mitgeteilt.

Individuelle Spieltechnik: Jeder Blechbläser intoniert auch bei identischem Material unterschiedlich. Diese Erfahrung machen wir, wenn wir eingestimmte Instrumente tauschen. Der Grund liegt zum einen in der unterschiedlichen Physis, zum anderen im unterschiedlichen Klangideal jedes Bläasers. Ein Instrument klingt sehr unterschiedlich, je nachdem, ob ein Ton mitten in seinem Zentrum, etwas höher oder tiefer gespielt wird. Gemäss seinem Klangideal spielt ein Bläser deshalb generell höher (heller Klang) oder tiefer (dunkler Klang).

Eine Messung der Stimmtonhöhe sollte daher von einem Spieler durchgeführt werden, der eine «neutrale» Spielweise beherrscht, oder besser von einem Messgerät wie Bias (vgl. www.artim.at, 8.3.2013). Jeder Bläser kennt seine eigene Spielart und vermag eine neutral generierte, durchschnittliche Angabe für die eigene Spieltechnik zu interpretieren. Um diesen Aspekt zu illustrieren und die Grössenordnung dieses Effekts zu untersuchen, wurde die untenstehende empirische Untersuchung durchgeführt.

Fazit: Eine Angabe zur Stimmtonhöhe eines Instruments ist nur dann sinnvoll, wenn deren Messung unter Einhaltung von Normen erfolgt, die dem Nutzer kommuniziert werden: Raumtemperatur bei 20°C, das Instrument ist warmgespielt, die Stimmvorrichtung steht in üblicher mittlerer Position, verwendet wird ein durchschnittliches Mundstück, gemessen werden geeignete Töne, gespielt wird mit «neutraler» Blastechnik oder mit einem Messgerät.

Blechbläser in Stimmung, eine empirische Untersuchung

Die folgende kleine Studie beschreibt Intonationsdifferenzen zwischen Bläsern aufgrund (1) ihrer individuellen Spieltechnik und Ästhetik und (2) aufgrund unterschiedlicher Mundstücke. Sie dient als Grundlage für eine Katalogerfassung von Transposition und Stimmtonhöhe historischer Blechblasinstrumente, indem sie die Bandbreite der Intonation aufgrund dieser Faktoren bestimmt.

Wenn wir verschiedene Bläser auf demselben Instrument dieselben Töne spielen lassen und deren Tonhöhe messen, erhalten wir zum einen Aussagen über das Instrument, zum andern solche über die Bläser selber. Auf Letzteres war 1972 eine Untersuchung des Akustikers Klaus Wogram (Stimmung, 15f) fokussiert. Er liess Bläser die Naturtöne spielen und bat sie, «diejenigen Tonfrequenzen zu finden, bei denen sie die geringste Anstrengung aufbringen mussten» (Wogram, Stimmung, 15). Dieses Prozedere führte er mehrmals an unterschiedlichen Tagen durch, was es ihm erlaubte, auch die individuellen Schwankungen festzustellen. Diese betrugen 5 bis 35 Cent (100 Cent entsprechen einem Halbton). Daraus folgt, dass ein Bläser abhängig von seiner Tagesform unbewusst unterschiedlich intoniert, und dass dies bis zu einem Drittel eines Halbtons betragen kann.

In unserer Studie geht es nicht um solche individuellen Schwankungen, sondern um die Bandbreite der Tonhöhendifferenzen zwischen unterschiedlichen Bläsern und Mundstücken.

Fragestellungen: (1) Wie gross sind die Unterschiede in der gespielten Tonhöhe zwischen «tiefen» und «hohen» Bläsern? (2) Wie gross sind die Unterschiede in der Tonhöhe bei der Verwendung unterschiedlicher Mundstücke.

Anordnung: Professionelle Trompeter spielen auf zwei sehr guten, ihnen unbekannten und in der Bauweise auch unvertrauten Instrumenten mit je zwei unbekannten Mundstücken dieselbe Reihe von Tönen im gefühlten Tonzentrum. Dieses definiert sich laut Wogram durch die geringste benötigte Anstrengung und wird unter Blechbläsern als «Einrasten» oder «zentriert» bezeichnet. Die Bläser nehmen sich Zeit, das Instrument warm zu spielen, kennenzulernen und das Zentrum der Töne zu suchen.

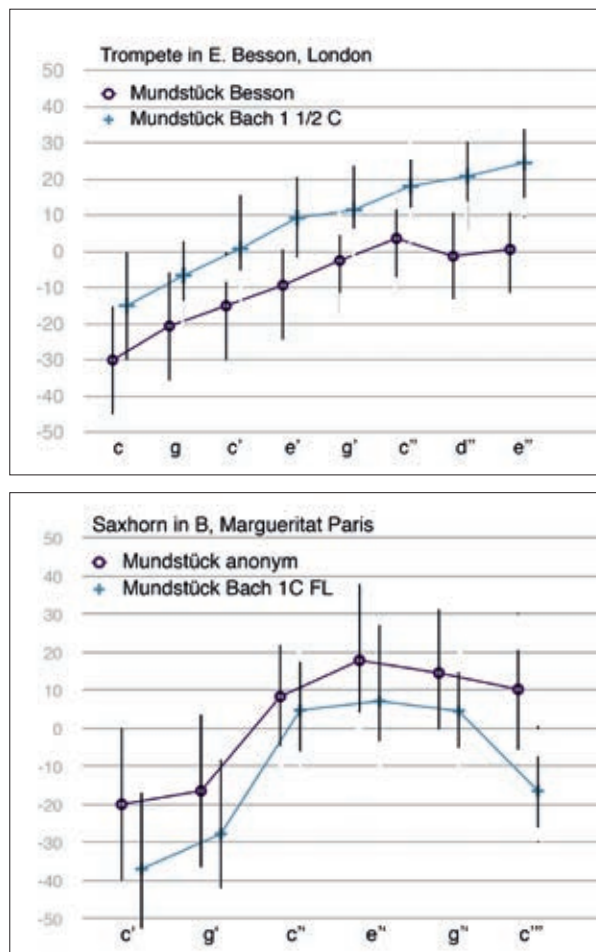
Durchführung: Sieben Trompeter mit unterschiedlichem Background, vom Big-Band-Lead-Trompeter bis zum Barocktrompeter, spielten im April 2011 im selben Raum bei 20°C folgende Instrumente, Mundstücke und Töne. Messgerät: iPhone-App Cleartune.

1. Trompete in tief $E_{(452)}$, Besson London. Sammlung Burri Nr. 88/– (vgl. auch Kapitel 5.6). Stimmzug 1cm offen. Töne: notiert c, g, c', e', g', c'', d'', e'' (klingend liegen diese Töne eine grosse Terz + c12 Cent höher). Zwei unterschiedliche, gleich lange Mundstücke:
 - Mundstück 1: Besson, historisch passend, liegt beim Instrument
 - Mundstück 2: Bach 1½ C, modern (handelsüblich)

2. Saxhorn in B₍₄₄₀₎, Margueritat Paris. Sammlung Burri Nr. 139/194. Stimmstift 1 cm offen. Töne: notiert c', g', c'', e'', g'', c''' (klingend ein Ganzton tiefer). Zwei unterschiedliche, gleich lange Mundstücke:

- Mundstück 1: Anonym, historisch passend, liegt beim Instrument
- Mundstück 2: Bach 1 C FL, modern (handelsüblich)

Resultate [65, 66]: Dargestellt werden für jeden Ton (aufgereiht auf der X-Achse) die Streubereiche der verschiedenen Bläser mit senkrechten Linien. Deren Durchschnittswert wird mit dem Kreuz bzw. Kreis bezeichnet. Die Y-Achse zeigt die Differenzen in Cent. Deren Nulllinie ist der Basiswert der Berechnung und entspricht etwa der Tonhöhe, auf der mit dem höheren Mundstück durchschnittlich eingestimmt würde.



[65, 66] Bläser in Stimmung: gemessene Werte im Rahmen der empirischen Untersuchung mit sieben Trompetern. o und + markieren die Durchschnittswerte. Die senkrechten Linien zeigen die Streubreite der von den Trompetern gespielten Tonhöhen an, Basis ist die reine Stimmung. Die Resultate aufgrund der zwei unterschiedlichen Mundstücke sind zugunsten der Lesbarkeit leicht versetzt aufgezeichnet.

Basis ist die reine Stimmung. Bei dieser stehen nicht nur die Oktaven in ganzzahligen Verhältnissen zueinander, sondern alle Intervalle (Quinten 3:2, ~2 Cent höher als bei äquidistanter Stimmung; Terzen 5:4, ~13 Cent tiefer). Ein theoretisches Instrument mit perfekten Überblasintervallen in reiner Stimmung erhielte demzufolge eine gerade Linie.

Auswertung: Auch wenn der Unterschied zwischen den Bläsern in der Einstimmung ihrer Instrumente und damit in ihrer Spielweise bekannt war, erstaunt dessen Ausmass. Die Differenz beträgt bei den meisten Tönen über 20 Cent zwischen dem höchsten und dem tiefsten Spieler. Bemerkenswert ist dabei insbesondere, dass diese Untersuchung nicht nach Extremwerten gesucht hat, sondern nach dem Tonzentrum. Jeder Ton wurde vom Bläser als zentriert empfunden.

Aufgrund dieser Zahlen können weitere Aussagen gemacht werden, die aber durch eine grössere Studie verifiziert werden müssten. In den Resultaten sichtbar wird zum Beispiel der oben beschriebene Effekt, dass die Naturtöne nicht der reinen Stimmung folgen, die das Instrument im Idealfall aufweisen würde. Die Oktaven sind bei beiden Instrumenten «gestreckt», alle Kurven steigen an. Einzelne Töne fallen aus andern Gründen aus dem Rahmen. Da diese Differenzen bei allen Bläsern gleich auftreten, sind sie dem Instrument zuzuschreiben; einzig die Tatsache, dass die grosse Terz beim Saxhorn hoch gespielt wird, könnte auch auf eine Gewohnheit aller Bläser zurückzuführen sein, diesen Ton hoch zu spielen, um ihn der äquidistanten Intonation anzunähern.

Ebenfalls kann die Differenz zwischen den unterschiedlichen Mundstücken aufgezeigt werden. Sowohl bei der Trompete wie auch beim Saxhorn beträgt sie durchschnittlich 15 Cent. Dass die Kurven der beiden Mundstücke bei beiden Instrumenten nicht genau parallel verlaufen, zeigt zudem ihren Einfluss auf die oben beschriebenen Intonationsdifferenzen. Die empirische Erfahrung bestätigt dies, «Fehler» des Instruments treten bei verschiedenen Mundstücken unterschiedlich stark auf.

Seit jeher wurden individuelle Intonationsgewohnheiten mittels Setzstücken und ab dem späten 18. Jahrhundert auch mittels Stimmzügen ausgeglichen. Daraus kann eine Hypothese formuliert werden, die über die Fragestellung hinausgeht: Im Unterschied zu Klarinettenisten, Oboisten oder Zinkenisten, die vornehmlich gelernt haben, sich in ihrer Intonation, in ihrer Blastechnik dem Instrument anzupassen, sind sich Blechbläser seit jeher gewohnt, das Instrument an ihre individuelle Spielweise anzupassen. Die unterschiedlichen Mundstücke und die Möglichkeit, das Instrument über oder unter dem Tonzentrum zu spielen, offerieren somit den Blechbläsern eine grosse Palette an Klangfarben.

Konsequenzen für einen Katalog

Aus all diesen Aspekten geht hervor, dass Transposition und Stimmtonhöhe eine Einheit bilden. Eine Katalogangabe, die nur eines der beiden Elemente wiedergibt, ist nicht aussagekräftig. Sie wird, nebst der Information darüber, wie sie generiert wurde, eine der folgenden Formulierungsmöglichkeiten verwenden:

Transposition: Deren Angabe wird in vielen Fällen aus einem einzigen Ton bestehen. Für Instrumente, die in verschiedenen Transpositionen gespielt werden können, werden alle vermerkt. Jene Transpositionen, die offensichtlich vorhanden waren, für die aber die Bögen fehlen, werden in Klammern gesetzt. Nötigenfalls wird diese Angabe weiter erläutert. Eine optionale Ergänzung dazu sind Angaben zu den Spieleigenschaften der verschiedenen Bögen. Bei Instrumenten, deren unterschiedliche Transpositionen gleich gebräuchlich sind, wird es vermieden, beim Instrumentennamen nur eine davon zu vermerken. Entweder werden alle angegeben («Klarinette in A/B») oder keine («Inventionshorn» ohne weitere Angabe).

Stimmtonhöhe: Sie ist wie gesehen von vielen Faktoren abhängig und daher aus unterschiedlichen Gründen relativ. Deren Angabe darf daher im Katalog nicht exakter erscheinen, als sie ist. Folgenden drei Formen sind möglich:

1. Einfache Angabe: Bei vielen moderneren Instrumenten wird dies «440 Hz» sein. Wenn eine bekannte historische Stimmtonhöhe festgestellt wird, wird diese ebenfalls bezeichnet: «435 Hz, Diapason normal», «452 Hz, Philharmonic Pitch», «460 Hz, hohe Militärstimmung».
2. Angabe einer Bandbreite von Stimmtonhöhen, die mittels Setzstücken oder Stimmzügen erreicht werden können, z.B. «435–442 Hz».
3. Ungefähre Angabe: Insbesondere bei nicht spielbaren und unvollständig erhaltenen Instrumenten kann nur eine Schätzung vermerkt werden, wie «c440 Hz», «höher / tiefer als 440 Hz», «c430–438 Hz», im Zweifelsfall «nicht bestimmbar».

Wann steht ein Instrument «in B»?

Demzufolge gar nie, die Angabe «in B» ist nicht aussagekräftig. Viele Blasinstrumente stehen zweifelsfrei in B₍₄₄₀₎, bei andern ist B nur eine der möglichen Transpositionen und bei einer dritten Gruppe können wir mangels Evidenz keine Aussagen machen. Diese komplexe Antwort auf die einfache Frage ist aber nur die eine Seite der Medaille. Deren Kehrseite zeigt die spezifische Chance, aufgrund der Bestimmung von Transposition und Stimmtonhöhe bei Blasinstrumenten, insbesondere bei solchen mit Griffsystemen, eine Aussage zu ihrer ursprünglichen Verwendung machen zu können.

5. Einzelstudien

Respekt vor den früheren Instrumentenbauern: Die Arbeitstechniken unserer Vorfahren waren sehr genial und oft weiss man gar nicht, wer das erfunden hat. Auf alle Fälle weiss man, dass die nicht so genau rechnen konnten wie unsere heutigen Instrumentenbauer. Und sie haben trotzdem so hervorragende Instrumente gemacht. Das war auch viel [handwerkliches] Gefühl und gute Ohren und auch Freude an der Musik.

Karl Burri im Interview 2001, Appendix B, S. 268

Dieses umfangreiche Kapitel in Form von sieben Einzelstudien vermittelt zum einen ein vielfältiges Bild der Sammlung Burri und exemplifiziert zum andern die oben etablierten theoretischen Ansätze. Denn nicht aus der Satellitenperspektive, wie sie etwa ein Katalog darstellen würde, sondern im Gegenteil mithilfe von solchen Nahaufnahmen ist es möglich, die Chancen der Sammlung für die Forschung, Ausstellung und eine allfällige musikalische Nutzung von Instrumenten aufzuzeigen und damit eine konservatorische Praxis zu analysieren, die eine Spielerlaubnis nicht grundsätzlich ausschliesst.

Die Abfolge der Kapitel führt von einer mittleren Flughöhe, etwa der Vogelperspektive, über Nahaufnahmen bis hin zum Mikroskop: von der breit angelegten Studie zu Hirsbrunner und den Schweizer Instrumentenmachern, in die rund 50 Instrumente der Sammlung und zahlreiche weitere Quellen einbezogen sind, über organologische Beobachtungen zu den Instrumenten von Adolphe Sax bis hin zu technischen und handwerklichen Detailfragen, am Beispiel der Zugtrompete von Antoine Courtois, vgl. [67–71].

Darüber hinaus wollen diese Einzelstudien fünf weitere Ansprüche erfüllen:

- (1) Jede dieser Studien nimmt einen anderen Blickwinkel und eine andere Optik ein. Daraus resultiert ein Kanon unterschiedlicher Herangehensweisen:
 - Der rote Faden: Anhand der Instrumente der Dynastie Hirsbrunner lässt sich die Geschichte des Instrumentenbaus in der Schweiz darstellen, ein Panoptikum (Kapitel 5.1).
 - Das Ensemble: Instrumente und Musik der seit dem 19. Jahrhundert zusammengehörigen Hundwil-Musik (5.2).
 - Instrumentenbau aus der Sicht des Erfinders und Produzenten: die Instrumente von Adolphe Sax (5.3).
 - Die Rarität und ihre Bezüge zur Geschichte der Musik und des Instrumentenbaus: die Klappentrompete von August Beyde (5.4).
 - Der Blick aufs Detail: Synopse zweier beinahe identischer Instrumente: Die Zugtrompeten von Antoine Courtois (5.5).
 - Das Rätsel und der Umgang mit ungeklärten Fällen: die Trompete von Besson (5.6).
 - Chancen und Risiken von Nachbauten und Kuriosa in der Ausstellung: Die Instrumente von Karl Burri (5.7).

- (2) Die Studien verstehen sich zunächst als Forschungsbeiträge zu Instrumentenbau, Organologie und musikalischem Repertoire. Zudem dienen sie als Grundlage für weitere Anwendungen:
 - Als Ausgangsmaterial für vertiefte Recherchen, Arbeiten und Forschungsprojekte, wie es zum Beispiel die Aufarbeitung der Quellen zum Hundwil-Ensemble in Kapitel 5.2 offeriert.
 - Als Grundlage für mögliche Präsentationen der Objekte (Beschriftung, Kommentare, ergänzende Materialien). Sie beinhalten jedoch kein Ausstellungskonzept für die Sammlung.
- (3) Jede Fallstudie beantwortet die Fragen aus Kapitel 4 zur Katalogisierung gespielter historischer Instrumente in Museen und führt schliesslich zur Beurteilung einer Spielerlaubnis und einem Vorschlag des anzuwendenden konservatorischen Regimes gemäss Kapitel 3: *To play or/and to display?*
- (4) Die Vielfalt der Sammlung war der Auslöser des Fächers von Themen und Herangehensweisen in diesem Kapitel. Vice versa versucht das gewählte Themenspektrum diese Vielfalt der Sammlung wiederzugeben:
 - Diese Breite der Sammlung ermöglicht erst die vorliegenden Recherchen zum Musizieren im 19. Jahrhundert. Das Spektrum reicht vom Zugtrompetenunterricht am Pariser Conservatoire bis hin zum Repertoire einer zivilen Musikgesellschaft im Kanton Appenzell.
 - In ihren offenen Fragen verlangt die Sammlung nach Klärungen, zum Beispiel bei der Datierung der frühen Instrumente von Hirsbrunner, bei der Entstehung der Trompete von Besson oder im Zusammenhang mit den Nachbauten von Karl Burri und anderer Hersteller.
 - Die Raritäten erfordern eine detaillierte Erfassung und Dokumentation zum Zweck der Forschung und des wissenschaftlichen Austauschs. Dies ist der Fo-

[67–71] Eine (An-)Näherung: von der Gesamtaufnahme ins Detail. Eine der Raritäten der Sammlung (Nr. 972/394) ist die doppelte Klarinette der Gebr. Mönnig, Markneukirchen, mit Umschaltventil nach einem Patent von Friedrich Stein. Im Gesamtüberblick ist sie kaum sichtbar, innerhalb der Klarinettengruppe fällt sie höchstens auf, weil sie ein Metallinstrument ist. Die Einzelaufnahme lässt die ihr zugrunde liegende Idee erahnen, aber erst die Detailaufnahme zeigt das Drehventil, die Grundlage dieser speziellen Lösung.

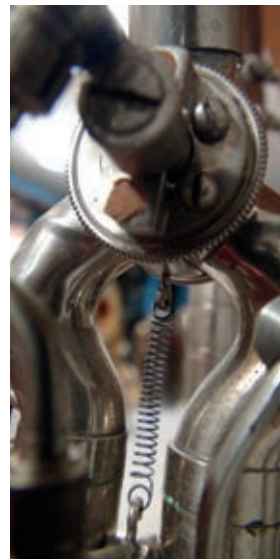
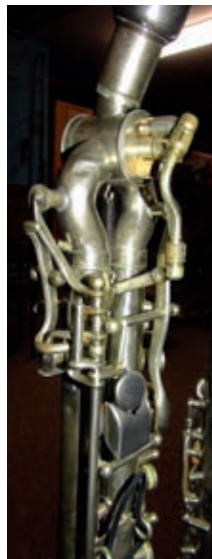


kus der Kapitel zu Sax, zur Klappentrompete von Beyde und zur Zugtrompete von Courtois.

- Mit ihren versteckten, bisher kaum bekannten Perlen wie dem Hundwil-Ensemble, ermöglicht die Sammlung neue Einsichten und löst vertiefte Forschungen aus.
- (5) Aufgrund der konkreten Beispiele tragen die vorgelegten Einzelstudien zum Verständnis und zur vertieften Diskussion der unterschiedlichen Herausforderungen der Sammlung Burri bei, namentlich bezüglich ihrer Erfassung und Nutzung und damit ihrer möglichen Zukunft.

Unabhängig von solchen übergeordneten Zusammenhängen resultieren aus den Einzelstudien neue Erkenntnisse zu den einzelnen Instrumenten. Grösstenteils beruhen diese auf neuen, im Rahmen dieser Arbeit unternommenen Recherchen, in deren Verlauf eine intensive An-Näherung möglich war. So wird etwa das Hundwil-Ensemble erstmals überhaupt erforscht, erhalten Instrumente wie die Klappentrompete von Beyde und das Altsaxophon von Sax neu Beziehungen zu ihren Geschwistern in andern Sammlungen und wird erstmals eine Geschichte der französischen Zugtrompete präsentiert.

Bei jeder Einzelstudie stosse ich aber auch an Grenzen, verweise auf Fragen, die ich vertieften Studien durch Spezialisten überlasse(n muss). Dies entspricht der Zielsetzung, dem kompilatorischen, überblicksartigen Charakter der vorliegenden Arbeit. Sie behält die Sammlung in ihrer Gesamtheit im Blick. Fragen etwa zu Leben und Werk einzelner Instrumentenmacher (sowohl kaum bekannter wie Bartholomäus Lutz in Wolfhalden und Johann Maurhofer in Trubschachen wie auch gut bekannter wie Antoine Courtois in Paris und August Beyde in Wien), zum konservatorischen Zustand der Instrumente, oder zu Details etwa der originalen Polsterung von Klappen, können im vorliegenden Rahmen nicht à fond analysiert werden. So endet jede Einzelstudie mit den weiterhin offenen oder durch sie neu eröffneten Fragestellungen.



Die Wahl für diese Fallstudien fiel vornehmlich auf Instrumente, zu denen ich persönlich einen Bezug hatte oder suchte. Die herangezogenen Beispiele sind somit im Unterschied zu den gewählten Herangehensweisen nicht repräsentativ für die Sammlung. Die Auswahl bevorzugt insbesondere Objekte oder Gruppen, die starke Bezüge zu historischen Entwicklungen oder Personen aufweisen und damit das Potenzial besitzen, bei der Erforschung und in einer Ausstellung der Sammlung thematische Schwerpunkte zu bilden.

5.1 Hirsbrunner und der Bau von Blasinstrumenten in der Schweiz

[Die Gebrüder Hirsbrunner] übernehmen die Bestellungen für ganze Feldmusiken, denen – sowie einzelnen Liebhabern – sie ihre Instrumente garantieren. Wirklich hat ihr Absatz – bereits in viele Kantone – bis nach Genf und selbst nach Chur bedeutend zugenommen, sogar nach Italien spedieren sie grosse Bestellungen.

Fetscherin, *Versuch einer Topographie der Gemeinde Sumiswald*, 30

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts entsteht in der Schweiz eine Musizierform, die wir heute als Blasmusik bezeichnen. Sowohl im militärischen Kontext wie auch sehr bald in zivilen Musikgesellschaften werden auf Holz- und Blechblasinstrumenten, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts oft nur noch auf letzteren, Märsche, Tanzstücke u.ä. als Gelegenheits- und Unterhaltungsmusik gespielt. Anhand der erhaltenen Instrumente lässt sich die Entwicklung des Blasmusikwesens analysieren und dokumentieren. Es zeigt sich, dass damit sich auch die Herstellung von Blasinstrumenten in der Schweiz etablierte. Dies ist wohl nirgends so vollständig dokumentiert wie in der Sammlung Burri, eine Chance für die Forschung, hier liegen von fast jedem Schweizer Instrumentenmacher mehrere Instrumente vor.

Der Name Hirsbrunner spielt darin eine herausragende Rolle, als grosser, weitaus am längsten tätiger Schweizer Instrumentenbauer mit bestem Ruf. Die Geschichte der Hirsbrunner beginnt gegen Ende des 18. Jahrhunderts im Emmentaler Dorf Sumiswald. Der Drechsler Christian Hirsbrunner, geboren 1748 daselbst, beginnt nebst seinen üblichen Produkten auch Musikinstrumente zu drehen, Pfeifen, Flöten, Klarinetten. Und die Geschichte ist nicht zu Ende: Heute produziert Peter Christian Hirsbrunner in Sumiswald in achter Generation Blasinstrumente, vorwiegend solche, die sein Ururururgrossvater Christian noch gar nicht kennen konnte: Tuben.

Das vorliegende Kapitel stellt erstmals die Geschichte der Hirsbrunner in extenso dar: acht Generationen, achtzehn Instrumentenmacher und drei Firmen in Sumiswald, Grünen und Aarau. Der Blickwinkel ist derjenige aus der Sammlung Burri heraus, den roten Faden bilden die hier erhaltenen 40 Instrumente von Hirsbrunner (z.B. der Buccin Nr. 13/25, [72–74]). Ausgehend von diesen wird das Blickfeld erweitert auf bedeutende Hirsbrunnerinstrumente in andern Sammlungen, auf die Quellen zu Hirsbrunner und zur Entwicklung der Blasmusik in Archiven sowie auf Instrumente anderer Hersteller der jeweiligen Zeit in der Sammlung Burri. Es resultiert ein Panoptikum des Musizierens auf Blasinstrumenten in der Schweiz im 19. und frühen 20. Jahrhundert.

Stand der Forschung

Die folgenden Ausführungen beruhen grösstenteils auf neuen Quellenstudien des Autors, namentlich zur Geschichte der Instrumentenmacherdynastie Hirsbrunner. Über 250 signierte Instrumente wurden in Sammlungen und Museen lokalisiert, die meisten vor Ort untersucht. In grosser Anzahl liegen sie in der Privatsammlung Hirsbrunner in Sumiswald (die nicht erfasst ist, weshalb deren Instrumente im Folgenden keine



[72, 73, 74] Dieser Drache empfängt die Besucher/innen der Sammlung Burri: ein Buccin, signiert «HIRSBRUNNER* A* SUMISWALD*», mit passendem Notenbuch.

Inventarnummer aufweisen), der Sammlung Burri in Bern, im Musikmuseum Basel, im Sammlungszentrum des Schweizer Nationalmuseums in Affoltern a.A. und in der Privatsammlung Zimmermann im Zeughaus Schaffhausen. Mehrere befinden sich zudem im Stadtmuseum Aarau, in der Musikinstrumentensammlung Willisau, in der Sammlung Historisches Armeematerial HAM in Thun, im Schlossmuseum Burgdorf sowie vereinzelt in weiteren Sammlungen in der Schweiz, in Deutschland und in den USA. Einige sind aus aufgelösten Sammlungen bekannt und heute verschollen. Im deutschen Museum in München lagert zudem ein Hirsbrunner zugeschriebenes Konvolut einer Werkstatt, das nebst Werkzeug und Halbzeug unbestimmter Herkunft auch Teile von Hirsbrunner-Holzblasinstrumenten enthält.

Der Autor hat zum einen alle diese Instrumente erfasst (Publikation online in Vorbereitung: www.hkb-interpretation.ch) und zum andern schriftliche Quellen zu Hirsbrunner, zu weiteren Schweizer Instrumentenmachern und zur Militärmusik recherchiert, vornehmlich solche aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Budgets, Rechnungen und Inventare des Berner Zeughaus' im Staatsarchiv Bern (Sigla B II und BB II; im Folgenden: SaB), gedruckte und handschriftliche Dokumente zu den Gewerbeausstellungen in der Schweiz (SaB BB IV), zeitgenössische Zeitungen, sowie Einzeldokumente verschiedener Provenienz. Selbstredend sind diese Recherchen nicht abgeschlossen, werden in Zukunft weitere Quellen das Bild vervollständigen.

Mehrere Untersuchungen haben sich bisher mit der Firma Hirsbrunner auseinandergesetzt:

- 1941 recherchierte alt Gemeindeschreiber Zuber im Auftrag von Fritz Hirsbrunner die Genealogie der Familie. Dank ihm sind Personen und Daten gesichert bekannt. Zubers Arbeit ist im Besitz der Firma Hirsbrunner und stand dem Autor zur Verfügung.
- 1952 schrieb Christian Lerch, Mitarbeiter des Staatsarchivs Bern, in der Festschrift zum 100-jährigen Jubiläum der Musikgesellschaft Sumiswald mehrere Abschnitte zur Firmengeschichte der Hirsbrunner (Lerch, Sumiswald). Er wies u.a. auf die Bedeutung der c1804 entstandenen Sumiswalder Knabenmusik und deren Beziehung zu den Hirsbrunner hin.
- 1960 publizierte Lyndesay G. Langwill die erste Ausgabe seines *Index of Musical Wind-Instrument Makers*, dem seither massgeblichen Register der Blasinstrumentenbauer. Im Eintrag zu Hirsbrunner gibt er die Firmengeschichte summarisch wieder und listet 16 ihm bekannte frühe Instrumente auf (Langwill, *Index*, first edition, 52f). Letztere datiert er 1760–1780. Dass in Sumiswald eine Sammlung existiert, wusste Langwill aufgrund eines Inserats von Fritz Hirsbrunner & Sohn in der Blasmusikzeitschrift *Schweizer Instrumentalmusik* (1949, 383), er kannte sie jedoch nicht. Im jenem Inserat steht: «Alt-Instrumentensammlung, womit der Blasinstrumentenbau in der Schweiz von unserer Firma bis in das Jahr 1785 zurück dokumentiert ist». Weshalb die Anfänge auf 1785 datiert werden, ist unklar. In den folgenden fünf Editionen von Langwills *Index* bleibt der Eintrag unverändert.
- 1961 publizierte Emil Leutenegger, Betreuer der Musikinstrumente des Burgdorfer Schlossmuseums, in den *Glareana* seinen Artikel *200 Jahre Musikinstrumentenfäbrikation in Sumiswald*. Darin stellte er mehrere Behauptungen auf, die nicht haltbar

sind (Leutenegger, Sumiswald, 2f): (1) dass schon Christen Hirsbrunner (1703–1769) Blasinstrumente hergestellt habe, der Vater von Christian, den wir als erste Generation bezeichnen; (2) dass Hirsbrunner bei der Besetzung durch die Franzosen 1798 «flugs deren metallene Militärinstrumente» kopierte, vorher habe er nur Holzinstrumente gefertigt; (3) dass die Gebrüder Hirsbrunner schon 1817 Ventiltrompeten bauten. Diese Behauptungen sollen im Folgenden geklärt werden.

- 1993 präsentierte William Waterhouse den *New Langwill Index*. Waterhouse überarbeitete hierfür Langwills Angaben zu Hirsbrunner und ergänzte Informationen, die ihm zugetragen wurden: (1) von Kälin die Gravur «1798» auf dem Buccin, die er als Entstehungsjahr versteht (mehr dazu s.u.); (2) von Leutenegger die Behauptung, dass schon 1817 Ventiltrompeten gebaut worden seien. Beides blieb bisher unwidersprochen.
- 1995 erschien Walter Biber's umfassende Geschichte der Blasmusik in der Schweiz *Von der Bläsermusik zum Blsorchester*. Biber stellt darin auch die Entwicklung der Besetzung der militärischen und zivilen Blasmusik im 19. Jahrhundert von den Türkenmusiken und Feldmusiken hin zur reinen Blechbesetzung dar. Diese Entwicklung bestimmte die wachsende Nachfrage nach Blechblasinstrumenten, die Basis von Produktion und Geschäftsgang der Instrumentenmacher. Mehrfach weist Biber den Beitrag der Firma Hirsbrunner zu dieser Entwicklung nach.
- 1998 trug die Organologin Sabine Klaus im Rahmen ihrer Arbeiten zum Katalog der Trompeten, Posaunen und Hörner des Musikmuseums Basel Beobachtungen zu den Anfängen der Hirsbrunner bei (Klaus, Hirsbrunner; dies., Basel). Sie wies darauf hin, dass Hirsbrunners frühe Trompeten eine Verwandtschaft zu süddeutschen, nicht zu französischen Instrumenten aufweisen.
- 2002 erschien von Walter Kälin *Die Blasinstrumente in der Schweiz*, das Buch kann als «Schweizer Langwill» bezeichnet werden. Kälin war Kurator am Landesmuseum Zürich und fasste darin seine Kenntnisse zusammen, die sich besonders durch umfassende Recherchen zu biografischen Daten der Schweizer Instrumentenmacher auszeichnen. Sein Eintrag zu Hirsbrunner nennt 32 Instrumente und bildet vier davon ab.

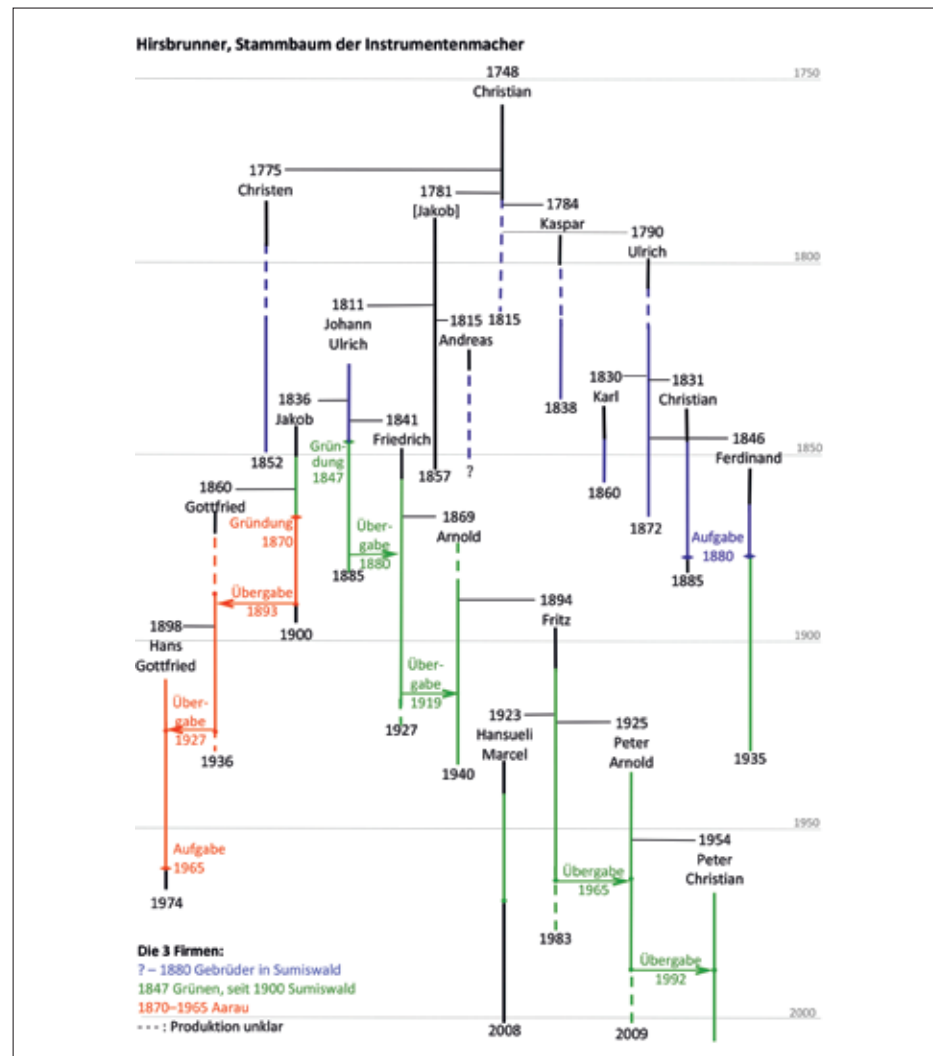
Weitere Artikel und Kataloge befassten sich am Rande mit der Geschichte und den Instrumenten der Hirsbrunner, etwa im Kontext der Industrieausstellungen im 19. Jahrhundert, der Regionalgeschichte des Emmentals oder in Katalogen von Instrumentensammlungen. Eine Gesamtschau hingegen fehlt bis anhin.

Da eine solche nicht weniger als 18 Instrumentenmacher, acht Generationen und drei Firmen abzubilden hat, ist es notwendig, eine passende Struktur der Darstellung zu finden. Die alphabetische Ordnung nach Personen, wie sie Kälin wählt, eignet sich hierfür ebenso wenig wie Waterhouses Aufteilung in historische Abschnitte der Firmengeschichte. Auch die rein chronologische Darstellung entlang der Generationen würde aufgrund des Nebeneinanders mehrerer Firmen mehr Verwirrung als Klarheit schaffen.

Die für das vorliegende Kapitel gewählte Darstellung stellt deshalb die drei Firmen Hirsbrunner getrennt voneinander dar. Dies kommt der historischen Realität insofern am nächsten, als die drei Firmen nach aktuellem Forschungsstand unabhängig voneinander

agierten. Die Übersicht aller Instrumentenmacher der Familie in Illustration [75] hilft, die verwandtschaftlichen Beziehungen der Hirsbrunner und die Entwicklung ihrer Firmen zu erkennen. Es handelt sich nicht um einen vollständigen Stammbaum der Familie. Alle Mitglieder, die nicht Instrumentenmacher waren, sind nicht aufgeführt, mit Ausnahme von Jakob aus der zweiten Generation. Er ist der einzige Hirsbrunner, der selber nicht Instrumentenbauer war, sondern Schmied, dessen Söhne aber Instrumentenbauer wurden und der daher im Stammbaum nicht fehlen darf. In der gewählten Darstellung der Lebensdauer der Akteure auf der Zeitachse werden die Entwicklung der Firmen und die Verschiebung der Generationen ersichtlich. Die Wirkungszeit jedes Familienmitglieds ist in Farbe dargestellt, gestrichelt dort, wo der Betreffende aufgrund seines Alters, seiner Ausbildung oder allfälliger Wanderjahre nur partiell mitarbeitete. Dies beruht in einigen Fällen auf Annahmen des Autors.

[75] Genealogie der Instrumentenmacher Hirsbrunner:
3 Firmen, 8 Generationen,
18 Instrumentenmacher. Alle
haben in der Firma gelernt,
einige gingen danach auf Wan-
derschaft. Blau: erste Firma
in Sumiswald (Ey und Eichholz).
Grün: zweite Firma in Grünen,
ab 1900 in Sumiswald.
Rot: dritte Firma in Aarau.



5.1.1 Die erste Firma: Hirsbrunner à Sumiswald

Die älteste gesicherte Quelle zu Hirsbrunner als Instrumentenmacher stammt aus dem Berner Zeughausbuch von 1816, vgl. [83]. Die Zeit vorher kann nur aufgrund von Indizien rekonstruiert werden: Christian Hirsbrunner, geboren 1748, gilt zwar als Begründer der Instrumentenmachertradition und damit als erste Generation. Diese Hypothese beruht jedoch nicht auf gesicherten Quellen, kein Instrument ist mit seinem Vornamen signiert und kein Dokument bezeichnet ihn als Instrumentenmacher. Langwill schrieb 1960: «The earliest beginnings of inst. making in Sumiswald date from 1760–1780» (Index, 52). Heute werden die ältesten signierten Holzblasinstrumente von Hirsbrunner aufgrund ihrer einfachen Ausführung mit wenigen Klappen c1800 datiert (Kälin, Blasinstrumente, 45). Solche Datierungen aufgrund von Typologien sind jedoch unsicher. Abhängig von der geografischen Lage eines Handwerkers, der Verfügbarkeit von Vorbildern und der Nachfrage setzen sich Innovationen, etwa in der Anzahl und Bauweise der Klappen, rasch oder mit wesentlicher Verzögerung durch, woraus die viel zitierte *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen* resultiert. Im folgenden Abschnitt werden die Indizien zum Beginn der Instrumentenbautätigkeit in Sumiswald zusammengetragen. Einige erweisen sich als sichere Quellen, andere hingegen, die bisher als solche angeführt wurden, sind es nicht.

Die Anfänge

Dass Hirsbrunner mit Holzinstrumenten begonnen hat und die Blechinstrumente erst später dazukamen, ist unbestritten und für einen Drechslerbetrieb nahe liegend. Dem Autor sind über 50 signierte Hirsbrunnerinstrumente aus Holz bekannt, einige davon sind unvollständig erhalten, einzelne verschollen: Pfeifen, Flöten in verschiedenen Ausführungen, viele Klarinetten in A, B, C, D, Es und F, Fagotte in unterschiedlicher Ausführung, eines davon mit Metallbecher, drei Musettenbässe, Flageolet, Stimmflöte und acht Basshörner. Letztere sind gerade gebaute Nachfahren des Serpents, also Labrosones aus Holz. Hirsbrunners selber bezeichnen sie auf ihrer Preisliste von c1830, vgl. [92] als «Stok Serpent», unzählige weitere Bezeichnungen wie *Basson russe*, *gerader Serpent* oder *Serpent Forveille* kursierten für diesen Instrumententypus, heute üblich ist *Basshorn*.

Hirsbrunners signierten ihre Holzinstrumente mit Brandstempeln*, die meist auf jedes Bauteil angebracht wurden. Am häufigsten finden wir den gebogenen Stempel «HIRSCHBRUNNER / A SUMISWALD» mit zwei fünfzackigen Sternen und Lyra [76]. Auf fünf Instrumenten ist der gerade Schriftzug «HIRSCHBRUNNER / A SUMISWALD» mit trompetenblasenden Engeln [77] oder Sonnen erhalten und auf vier Instrumenten der gebogene Stempel «HIRSCHBRUNNER / A SUMISWALD» mit springenden Hirschen [78]. Eine Nummerierung oder Datierung findet sich auf keinem Holzinstrument.

Einige Forschende und die Familie Hirsbrunner gehen davon aus, dass jene Instrumente mit der dialektalen Signatur «HIRSCHBRUNNER», wie sie auf den meisten Holzinstrumenten, nicht aber auf Blechinstrumenten zu finden ist, aus der Zeit vor der Besetzung der Schweiz durch die Franzosen 1798 entstanden seien. Danach sei der Name französisiert worden, was zur Signatur «HIRSCHBRUNNER A SUMISWALD» geführt haben soll, die auf allen Blech- und neun Holzinstrumenten zu finden ist (Kälin, Blasinstrumente, 45; Klaus, Hirsbrunner, 126; mündliche Mitteilung des heutigen Inhabers Peter



[76] Gebogene Signatur «HIRSCHBRUNNER / SUMISWALD» mit Sternen und Lyra auf der Klarinette in DIS, Sammlung Hirsbrunner [79].

* Glossar der Techniken für Signaturen: Mit Brandstempeln wurden Signaturen in Holz eingebrannt. Hirsbrunner verwendet dafür immer Stempel mit ganzen Worten, nicht Einzelbuchstaben. Schlagstempel werden in Blech geschlagen. Bei Hirsbrunner waren dies im 19. Jahrhundert Einzelbuchstaben (das W wurde dabei aus zwei V zusammengesetzt), im 20. Jahrhundert auch ausformulierte Stempel. Gravuren sind von Hand ausgeführte Signaturen, meist mit zusätzlichen Verzierungen. Sie sind teuer und bei allen Hirsbrunner bis 1930 selten. Plaketten sind gepresste, aufgelötete Firmenschilder, meist aus Neusilber. Sie sind ab c1860 bis weit ins 20. Jahrhundert die gebräuchlichste Signatur.



[77] Gerader Schriftzug
«HIRSBRUNNER A SUMISWALD»
mit zwei Trompete blasen-
den Engeln auf einer Pfeife,
Konvolut deutsches Museum
München Nr. 39.



[78] Gebogener Schriftzug
«HIRSBRUNNER A SUMISWALD»
mit zwei springenden Hirschen
auf einer Pfeife, Schlossmuseum
Burgdorf Nr. XIII 1093 [84].

C. Hirsbrunner). Das ist zwar plausibel, die erhaltenen Holzinstrumente widersprechen jedoch dieser These: Die «à Sumiswald» signierten Instrumente sind einfacherer, möglicherweise älterer Machart. Dagegen sind einige «Hirschbrunner»-signierte Instrumente eher ins zweite Viertel des 19. Jahrhundert zu datieren, z.B. eine siebenklappige Flöte mit C-Fuss im Musikmuseum Basel (Nr. 2006.46; Mail von dessen Direktor Martin Kirnbauer vom 16.8.2012). Zuber wies zudem darauf hin, dass die Familie in offiziellen Dokumenten seit dem 16. Jahrhundert nie dialektal «Hirschbrunner» geschrieben wurde (Einleitung zur Genealogie, ohne Seitenzahl). Im 19. Jahrhundert hingegen erscheint gelegentlich die dialektale Schreibweise, so im Verzeichnis zur Gewerbeausstellung in Willisau 1855 (SaB BB IV 1580). Aus diesen Beobachtungen geht hervor, dass die unterschiedlichen Signaturen wohl parallel benutzt wurden und dass der auf den Instrumenten viel zahlreicher erhaltene «Hirschbrunner»-Stempel vermutlich länger in Gebrauch war. Wer wann weshalb welchen Stempel eingebrannt hat, bleibt offen.

Das bisher Diskutierte lässt sich an zwei Es-Klarinetten veranschaulichen, die aus Christians Anfängen stammen könnten. Beide sind an mehreren Stellen mit dem gebogenen Stempel «HIRSCHBRUNNER / SUMISWALD», Lyra und zwei fünfzackigen Sternen signiert und zudem mit «DIS» gestempelt (i.e. Transposition Es, [76]).

1. Einfaches Instrument aus Buchsbaumholz [79]; sechsteilig, 3 Hornringe, 1 Metallring, kein Becherring, fünf Messingklappen in Ring- bzw. Wulstlagerung. Sammlung Hirsbrunner, Sumiswald.
2. Klarinette aus dem edleren Ebenholz [80]; sechsteilig, 6 Elfenbeinringe, 12 Silberklappen in unterschiedlicher Lagerung (die ein Indiz für die technische Entwicklung im Instrumentenbau ist): ursprünglich 5 Klappen in Ring- bzw. Wulstlagerung, identisch mit dem Buchsbauminstrument, später wurden 3 Klappen in Schienen- und 1 Klappe in Ringlagerung ergänzt, zuletzt noch 3 Klappen in Bocklagerung. Sammlungszentrum des Nationalmuseums (LM 76447). Dessen Katalog vermerkt: «Für die damalige Zeit aussergewöhnlich kostbares Instrument; wohl Sonderanfertigung.»

Die zwei Instrumente unterschieden sich bei ihrer Herstellung demnach nicht in der Anzahl ihrer Klappen und deren Lagerung, sondern nur im Material. Am Ebenholzinstrument wurden später, möglicherweise in zwei Etappen, weitere sieben Klappen ergänzt, die moderner gelagert sind (Kälin, Blasinstrumente, 45). Dies stellt eine technische Aufrüstung zugunsten besserer Intonation und Spielbarkeit dar. Denkbar ist, dass erst bei dieser Re-Novation des Instruments die Klappen in Silber und die Ringe in Elfenbein ausgeführt wurden.

Exakt eine solche besonders luxuriös ausgeführte Es-Klarinette stellten die Gebrüder Hirsbrunner 1830 an der Industrieausstellung in Bern aus: «Eine Clarinette in Es, von Ebenholz mit Elfenbein garniert und mit 12 silbernen Klappen. Preis Fr. 60» (s.u., Verzeichnis 1830, 31). In ihrer Preisliste von 1830 ([92], rechte Spalte) bietet die Firma aber zeitgleich zur Ausstellung weiterhin einfache, fünfkuppige Klarinetten aus Buchs an, die auf Wunsch mit weiteren Klappen ausgerüstet werden können.

Dies illustriert zum einen die technische Entwicklung und zum andern die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen: Eine einfache, fünfkuppige Es-Klarinette, wie sie viel-

leicht schon seit 30 Jahren gebaut wurde, wird im selben Zeitraum angeboten wie eine Sonderanfertigung zur Präsentation an einer Ausstellung. Die kleine Klappenanzahl an sich kann demnach nicht eine frühe Datierung dieser Instrumente in die Zeit um 1800 begründen. Die unterschiedliche Weise ihrer Lagerung im Holz am Ebenholz-Instrument im Nationalmuseum hingegen liefert Argumente für diese frühe Datierung des Instruments in seiner ursprünglichen (fünfkuppigen) Form. Sie zeigt das Bild der Entwicklung im Klarinettenbau seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert. Neben den fünf Klappen in älterer Ring- und Wulstlagerung finden sich offensichtlich ergänzte Klappen in Schienenlagerung und in der noch später zu datierenden Bocklagerung.

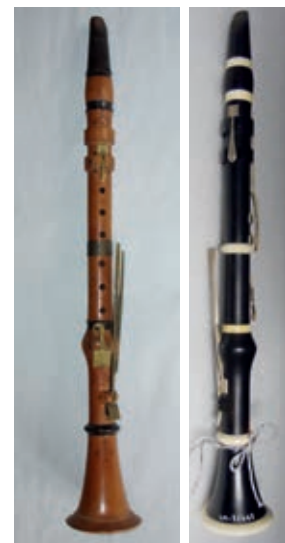
Fazit: Um aus den Beobachtungen an den Holzinstrumenten exakte Datierungen ableiten zu können, sind vertiefte Forschungen durch Spezialisten notwendig. Erst aufgrund solcher Analysen lassen sich allenfalls (1) der Beitrag Christians (erste Generation) umreissen oder negieren und (2) die Hypothese einer Französisierung des Namens zu «Hirsbrunner à Sumiswald» um 1798 bestätigen, relativieren oder allenfalls sogar das Gegenteil aufzeigen, nämlich dass die mit dialektalen Signaturen diejenigen späteren Datums wären.

Buccin von 1798?

Eine weitere zu klärende Frage zu den Anfängen der Hirsbrunner ist die Gravur «1798» auf einem Buccin*, der heute im Schweizer Nationalmuseum liegt (LM 6122; [81, 82]). Wenn wir dies mit Waterhouse (Langwill, 177) als Herstellungsjahr verstehen, würde dieser Buccin aus der Zeit vor 1819 stammen, als Hirsbrunners nach eigenen Angaben noch gar keine Blechblasinstrumente bauten, und zudem wäre es ein überraschend früher Buccin, ein Instrument, das erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts in Mode kommen sollte. Aus organologischer Sicht ist das Instrument c1820 bis c1870 zu datieren. Diese Widersprüche sollen im Folgenden näher beleuchtet werden.

Das Band, das den Drachenkopf mit dem Anstoss verbindet, ist mit «HIRSBRUNNER* A* SUMISWALD*» gestempelt. Diese Schlagstempelsignatur findet sich auf allen über 40 erhaltenen Blechblasinstrumenten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In der Regel ist sie auf dem Kranz angebracht, vgl. [90], jenem Blech, das den Becher und dessen Rand aussenseitig verstärkt. Da Buccinen keinen Becher und daher auch keinen Kranz aufweisen, sind sie auf diesem Verbindungsband signiert, auch das Exemplar der Sammlung Burri [73]. Jedem Wort in dieser Signatur folgt jeweils ein Punkt, ein sechszackiger Stern oder eine Sonne, deren Formen variieren. Zwischen den Worten besteht immer ein Abstand. Darin wurde nun bei diesem einen Buccin von Hand «17 98» graviert [82].

Aus verschiedenen Gründen kann diese Gravur jedoch nicht als Datierung interpretiert werden. Offensichtlich ist sie nachträglich und in einer sonst von Hirsbrunner nie verwendeten Technik von Hand ergänzt worden. Dass sie eine bewusste Fälschung ist, scheint unwahrscheinlich, es ist jedoch nicht auszuschliessen, dass es sich dabei um eine Jahrzehnte später erfolgte Datierung des Instruments handelt, vielleicht gedacht als Hommage an die (erfolglose) Verteidigung gegen die Franzosen 1798. Solche Erinnerungsdatierungen finden sich z.B. auch auf Harsthörnern. Zeughausbeamte versahen diese im 19. Jahrhundert mit Schlachtdaten des 16. Jahrhunderts (Gessler, Harsthörner,



[79, 80] Zwei Klarinetten in Es, beide an mehreren Stellen signiert «HIRSCHBRUNNER/SUMISWALD». Die eine aus Buchsbaumholz (Sammlung Hirsbrunner), die andere aus Ebenholz mit Elfenbeinringen und Silberklappen (Nationalmuseum LM 76447).



[81] Buccin, Schweizer Nationalmuseum LM 6122 (Foto Nationalmuseum).

* Ich verwende für solche Posauen mit Drachenköpfen diesen Begriff, Mehrzahl: die Buccinen. Er geht auf die römische bucina zurück. Hirsbrunner schreibt in seiner Preislite von c1830 «Bucien» [92, linke Spalte]. In der Literatur tauchen unterschiedliche Namen und Schreibweisen auf.

Pfeifen 1816, 1817 und 1820

Die älteste gesicherte Quelle zu den Instrumentenmachern Hirsbrunner findet sich erst im Rechnungsbuch des Zeughaus' in Bern von 1816, Seite 33: Am 19. November 1816 wurden Christen Hirsbrunner 52 Franken bezahlt für «13 Pfeiffen à 4 £» ([83, 84]; die Berner Währung £ wird meist Franken genannt; 1£ = 10 Batzen, abgekürzt bz). 1817 lieferte Christen Hirsbrunner weitere 60 Pfeifen zum selben Stückpreis nach Bern, 1820 nochmals sechs. Es bestand offenbar ein Nachholbedarf an Pfeifen, da laut Zeughausbüchern während der Franzosenzeit und bis 1815 keine gekauft worden waren, die letzte Lieferung lag 20 Jahre zurück. 1795 hatten Rudolf Scheidegger & Co. 40 Stück geliefert. Die insgesamt 79 Stück von Hirsbrunner waren die letzten Pfeifen-Einkäufe der Berner Armee.

Pfeifen wurden, wie Trommeln und Trompeten auch, den Soldaten weiterverkauft, was in den Zeughausbüchern als Einnahme registriert wurde. An diesen Verkaufszahlen ist zu erkennen, wie verbreitet die Musik mit Trommeln und Pfeifen noch gepflegt wurde. 1817 verkaufte das Zeughaus 23 Pfeifen an Soldaten, in den folgenden Jahren gehen die Verkäufe stark zurück. Diese Zahlen veranschaulichen die musikalische Entwicklung: Die Pfeifercorps wurden offensichtlich in den 1820er Jahren durch Feldmusiken abgelöst (Biber, Bläsermusik, 48ff u.a.), die auf andern Blasinstrumenten spielten. Diese musikalische Entwicklung sollte für die Produktion der Hirsbrunner massgebend werden.

Ventiltrompeten 1817?

Eine Behauptung Emil Leuteneggers in den *Glareana* (Sumiswald, 2f) ist überraschend: «Im Jahre 1817 wurden die ersten Blechinstrumente (Trompeten in F mit Umschaltventilen) für die bernischen Truppen nach Bern geliefert. Zwei solche Instrumente befinden sich im Schlossmuseum [Burgdorf].» Diese Aussage ist deshalb beachtenswert, da demnach Hirsbrunner das Ventil für Blechblasinstrumente, also die Verlängerung der Luftsäule durch Zuschalten eines Umwegrohrs, selbständig erfunden hätte. Heute gilt das Ventil, das von Blümel und Stölzel 1814 erstmals präsentiert und 1818 in Preussen patentiert wurde, als Durchbruch zum chromatisierten Blechblasinstrument (vgl. u.a. Heyde, Ventilblasinstrument, 14ff). Dass diese Erfindung danach so rasch in Sumiswald rezipiert und reproduziert worden wäre, ist nicht vorstellbar (nach Paris, dem damaligen musikalischen Zentrum, kamen die ersten Ventilinstrumente «vers la fin de l'année 1826»; vgl. Dauverné, Méthode, 21). Hirsbrunner hätte demnach dieselbe Erfindung gleichzeitig mit Blümel und Stölzel, aber unabhängig von ihnen gemacht.

Leutenegger gibt für seine Behauptung keine Quelle an. Trotzdem gingen mehrere Autoren darauf ein. Waterhouse schrieb 1993 mit Verweis auf Leutenegger: «1817 the first B[rass] I[nstrument]s (valved trumpets) supplied to the army in Bern» (Langwill, 176); Klaus (Hirsbrunner, 129) und mit ihr Bachmann (Museum, 266f) hielten dies für nicht ausgeschlossen.

Die Behauptung ist aber aus folgenden Gründen nicht haltbar und richtigzustellen:

- Nach eigenen Angaben begann Hirsbrunner erst 1819 mit der Herstellung von Blechblasinstrumenten (s.u.).
- 1817 lieferte Christen Hirsbrunner Pfeifen ans Berner Zeughaus, keine Trompeten. Die Blechblasinstrumente kamen damals von Johann Heinrich Heller. 1817 lieferte dieser laut Zeughausabrechnung 35 neue Trompeten, von Ventilen ist nicht die Rede.



[84] Pfeife (Piccolo) in Es mit einer Klappe und Elfenbeinringen, signiert HIRSBRUNNER / A SUMISWALD mit zwei springenden Hirschen [78]. Schlossmuseum Burgdorf XIII 1093.



[85, 86] Zwei Ventiltrompeten im Museum Schloss Burgdorf. 14: Inventarnummer XIII 1101 von Hirsbrunner, 15: Nr. XIII 1128, anonym. Beides sind einwindige Modelle mit Aufsteckbogen. Daher und aufgrund der runden Ventilbögen sind sie nach c1840 zu datieren, später als die Trompete von 1829 [89].

Zwischen 1805 und 1821 lieferte Heller insgesamt 109 Trompeten, 16 Hörner und 78 Trommeln mit Messingzargen, zudem führte er die Instrumentenreparaturen für das Zeughaus aus (SaB BB II, 225–241).

Spenglermeister Heller (1764–1829) war aus Winterthur nach Bern gekommen, stellte an der Kunst- und Industrieausstellung in Bern 1804 «Ein Waldhorn; mit Variationen = Röhren» aus (SaB, Verzeichnis der Ausstellung 1804, 34, Nr. 411). Er ist in Bern von 1804 bis 1822 nachweisbar und ging wohl kurz danach Konkurs (Kälin, Blasinstrumente 43). Von ihm sind lediglich drei Hörner erhalten (Waterhouse, Langwill, 171). Dass Heller 1817 von Hirsbrunner Ventiltrompeten in Kommission erhalten und diese ans Zeughaus geliefert haben könnte, wie dies Klaus vermutet (Hirsbrunner, 129), ist nicht einsichtig.

- Die Umstellung der Berner Armee auf Ventiltrompeten beschloss die Militärbehörde erst 1835 (Biber, Bläsermusik, 104).
- Die von Leutenegger als Zeugen angeführten zwei Ventiltrompeten im Schlossmuseum Burgdorf [85, 86] sind nicht datiert. Nur die eine, Inventarnummer XIII 1101, ist von Hirsbrunner signiert, die andere, Nr. XIII 1128, ist anonym. In ihrer Faktur sind die beiden Trompeten den Instrumenten von Michael Saurle, datiert 1828 (abgebildet in Klaus, Catholic, 80), und Hirsbrunner, datiert 1829 [89–91], ähnlich. Es gibt kein Indiz für eine frühere Datierung. Aufgrund der runden, nicht eckigen Ventilzüge sind sie sogar nach c1840 zu datieren (mehr dazu s.u.).
- Letztlich muss Leuteneggers Behauptung aus seinem damaligen Blickwinkel verstanden werden: Er war Postbote und Mitstreiter der Alte Musik-Bewegung, nicht Historiker (Nachruf *Burgdorfer Tagblatt*, 26.6.1963). Auch andere seiner Behauptungen zeugen von diesen Anfängen, als eine neue (alte) Welt entdeckt wurde. So geht er davon aus, dass Hirsbrunners Blechblasinstrumentenbau 1798 durch die Musikcorps der französischen Besatzungstruppen angeregt wurde. Hirsbrunners Instrumente zeugen jedoch von süddeutschem, nicht französischem Einfluss. Diese Theorie verleitete Leutenegger sogar zur Annahme, dass das Klappenflügelhorn von Tabard à Lyon im Schlossmuseum Burgdorf (Inventar XIII 48, er nennt es Klappentrompete) c1790 gebaut und «um 1800 von den französischen Besatzungstruppen zurückgelassen» worden sei (Leutenegger, Burgdorf, 127). Solche Instrumente existierten damals in Frankreich jedoch noch gar nicht. Das Klappenflügelhorn wurde hier erst 1815, nach den Kriegen, der Kontinentalperre und Waterloo durch die englischen Truppen bekannt gemacht und von Halari in Paris nachgebaut. Erst danach bauten andere Hersteller wie Tabard in Lyon und auch Hirsbrunner Klappenflügelhörner (zwei von Hirsbrunner sind erhalten).

Fazit: Die Anfänge der Hirsbrunnerschen Instrumentenproduktion sind aufgrund der unsicheren Quellenlage nur zu erraten. Diese rührt zum einen daher, dass die Instrumente weder nummeriert noch datiert wurden und zum andern, dass schriftliche Dokumente wie Zeitungsannoncen, Prozessakten oder Land(ver)käufe, die den Namen Hirsbrunner mit der Herstellung von Musikinstrumenten in Verbindung bringen würden, vor den oben zitierten Zahlungen des Zeughaus' 1816 fehlen (was auch mit den Wirren der Zeit zu erklären ist). Aufgrund dieser Quellenlage entbehrt auch eine weitere Behauptung Leuteneggers (Sumiswald, 2), dass schon Christians Vater Christen (1703–1769) Musikinstrumente gebaut habe, jeglicher Grundlage.

Die grosse Zeit der Gebrüder Hirsbrunner

1815 starb Christian Hirsbrunner. Drei seiner Söhne führten die Drechslerei weiter. Christen, der älteste, scheint der primus inter pares dieser zweiten Generation gewesen zu sein, die andern waren seine beiden Brüder Kaspar und Ulrich. In den 1820er Jahren verdichtet sich das Bild eines nun etablierten, ja «berühmten» Betriebs (s.u.). Die Grundlage des Erfolgs liegt vermutlich in ihrem Entschluss, Blechblasinstrumente zu bauen. Deren grosse Zeit lässt sich im Folgenden ausschliesslich anhand datierter Quellen darstellen.

Der Schritt eines Holzblasinstrumentenmachers zur Herstellung von Blechblasinstrumenten wie Buccinen, Trompeten und Hörnern ist im 19. Jahrhundert angesichts der Nachfrage naheliegend. Technisch ist er gross, die Herstellung eines Schallstücks aus einem flachen Blech zum Beispiel erfordert ein wesentlich grösseres handwerkliches Geschick im Bereich der Messingbearbeitung, als es das Schmieden von Klappen für Holzblasinstrumente oder von Beschlägen für andere Holzarbeiten darstellt. Dies kann nicht autodidaktisch erworben werden. Zudem ist eine entsprechende Einrichtung der Werkstatt notwendig: Kohlefeuer zum Ausglühen, spezifisches Werkzeug und Formen aus Holz, über welche die Schallstücke und anderen Bauteile geschmiedet wurden.

Zuber schreibt in seiner Hirsbrunnergenealogie (Stammbblatt Nr. 60):

N.B. Dieser Christen, Drechslermeister, wie sein Vater auch Instrumentenmacher (Flöten & Klarinetten, später Trompeten) der auch Söhne seines Bruders Jakob, Schmied, wie seine Brüder Caspar und Ulrich, wie deren Söhne als Instrumentenmacher beschäftigt hatte, war kinderlos, hatte das jetzige Haus von Ed. Kohler, Schneidermeister erstellen lassen mit dem grossen Werkstätte-Anbau. [...] Man habe zuerst die messingenen Schallbecher an die Klarinette gesetzt & das Herstellen von Trompeten von fremden Arbeiten erlernt.

Solche Ergänzungen als «N.B.» fügt Zuber ohne Quellenangaben bei mehreren Instrumentenmachern ein, sie beruhen auf keiner der von ihm verwendeten Quelle (wie Kirchenbücher, Familienregister, Protokolle der Landvogtei). Daher ist anzunehmen, dass diese N.B. die Familiensaga wiedergeben, wie sie ihm erzählt wurde. Sie können deshalb nicht als gesicherte Quelle gelten, was seit Lerch (Sumiswald, 23) jedoch geschieht. Lerch und mit ihm Leutenegger (Sumiswald, 2), Waterhouse (Langwill, 176) und Kälin (Blasinstrumente, 44) leiten aus dem zitierten N.B. zudem ab, dass schon Vater Christian Trompeten gebaut habe, ein zusätzliches Missverständnis, da Zuber Christen meint, die Anfänge der Blechblasinstrumentenproduktion also diesem zuschreibt.

Dass, wie Zuber schreibt, zunächst Holz- später Blechinstrumente gebaut wurden, ist plausibel. Klarinetten mit Metallbechern von Hirsbrunner sind zwar nicht bekannt, aber vorstellbar. Bekannt sind hingegen vier Metallbecher an Basshörnern und einer an einem Fagott. Es ist denkbar, dass solche Becher die ersten derartigen Blecharbeiten der Hirsbrunner waren und möglicherweise anfangs des 19. Jahrhunderts für die örtliche Knabenmusik gefertigt wurden, die ab c1804 existierte (Lerch, Sumiswald, 28).

Eine neu entdeckte Quelle setzt den Spekulationen ein Ende: Am 21. Juli 1819 publizierte die *Aarauer Zeitung* auf Seite 147 eine Mitteilung der Gebrüder Hirsbrunner (dies ist die älteste Quelle, die diese Firmenbezeichnung benutzt; <http://books.google.ch>, 12.3.2013):

Veranlaßt durch den vielen Zuspruch, deßen sich die Gebrüder HIRSBRUNNER in SUMISWALD, sowohl vom In- als selbst vom Auslande, in ihren fabrizirenden musikalischen Instrumenten bis dahin zu erfreuen hatten, haben dieselben sich nun auch in Stand gesetzt nebst Flöten, Klarinet und andern bißher verfertigten Instrumenten von Buchs, Ebenholz u.s.w. auch Waldhorn, Trompeten und dergleichen Instrumente von Messing nach neuestem Geschmack liefern zu können. Sie empfehlen sich daher dem kunstliebenden Publikum bestens, und werden sich befeißigen, sowohl durch Billigkeit der Preise, als auch durch zierliche und solide Arbeit das bereits erworbene Zutrauen zu erhalten. SUMISWALD im Kanton Bern, den 13. Juli 1819. Gebrüder HIRSBRUNNER.

Um 1819 konnte demnach in Sumiswald das ganze Instrumentarium einer Feldmusik hergestellt werden, was wohl die Basis des künftigen Erfolgs war. Da ein Betrieb nicht von einem Tag auf den andern den Blechblasinstrumentenbau beherrschen kann, sind dessen Anfänge nicht exakter als mit c1819 zu datieren. Die Mitteilung beantwortet zudem die Frage nicht, inwieweit in Sumiswald schon vorher in dieser Richtung experimentiert worden war und die Anzeige dies nun kundtut, oder inwieweit sie eine Absicht markiert, der noch einige Versuche folgten. Es ist gut denkbar, dass es fremde Fachleute waren, die nun in Sumiswald arbeiteten oder den Gebrüdern die Technik beibrachten, wie dies Zuber in seinem N.B. schreibt.

1822 schrieb Markus Lutz im *Geographisch-statistischen Handlexikon der Schweiz für Reisende*, Band 4, Seite 103: «Summiswald. Unter den hier wohnenden Handwerkern zeichnen sich die Gebrüder Hirsbrunner als kunstfertige Drechsler aus, die vorzügliche Blasinstrumente aller Art liefern».

Ebenfalls 1822 schrieb Gottlieb Jakob Kuhn in *Alpenrosen. Ein Schweizer-Taschenbuch auf das Jahr 1822* unter dem Stichwort Sumiswald (S. 65): «Die Gebrüder Hirsbrunner, kunstfertige Drechsler, liefern vorzügliche Blas-Instrumente aller Art, und der eine von ihnen hat sich unter den Knaben seiner Gemeinde ein Corps Musikanten gebildet, das aller Orten Beyfall einerndtet.» Die erwähnte Knabenmusik ist erstmals 1804 dokumentiert. Es ist anzunehmen, dass sie zumindest teilweise mit Hirsbrunners Instrumenten ausgerüstet war. 1818 durfte sie an der Tagsatzung in Bern spielen. Von diesem Ereignis ist eine namentliche Besetzungsliste erhalten (Lerch, Sumiswald, 28): Nebst dem «Chef Andreas Hirsbrunner, Sohn des Schaffners» (damals leitete demnach nicht einer der Gebrüder diese Knabenmusik), umfasste sie 9 Klarinetten, 2 Piccolos, 2 Trompeten, 3 Hörner und 4 Schlagzeuger, total 21 Musikanten. Dies sind die Ober- und Mittelstimmen der typischen Besetzung einer Feldmusik dieser Zeit, der jedoch die Bassinstrumente Fagott, Serpent und Posaune fehlen, wohl weil sie für die Bläser noch zu gross waren. Unter den Spielern waren auch sechs Hirsbrunner aus der weiten Verwandtschaft, jedoch noch keiner der späteren Instrumentenmacher der dritten Generation.

1823 liess Christen Hirsbrunner ein neues Haus mit grossem Werkstattanbau auf der Ey in Sumiswald bauen (Zuber, Genealogie, vgl. Zitat oben), eine Investition, die wohl als Ausdruck guten Geschäftsgangs gedeutet werden kann.

1826 erwähnte der Sumiswalder Dorfpfarrer Rudolf Fetscherin in seinem *Versuch einer Topographie der Gemeinde Sumiswald* die Gebrüder (S. 30):

Unter diesen [Drechslern] zeichnen sich vorzüglich drei Brüder Hirsbrunner im Eyholz beim Dorf aus, die in 2 Werkstätten immer bei 8–10 Arbeiter beschäftigen. Sie fabricieren bloss 2 Artikel, nämlich Pfeifenköpfe und Röhren von allen Sorten, vorzüglich aus Buchs und Masholder [Feldahorn] oder andere Masern, und Musikinstrumente. Sie Übernehmen die Bestellungen für ganze Feldmusiken, denen – sowie einzelnen Liebhabern – sie ihre Instrumente garantieren. Wirklich hat ihr Absatz – bereits in viele Kantone – bis nach Genf und selbst nach Chur bedeutend zugenommen, sogar nach Italien spedieren sie grosse Bestellungen.

Wie die Ausrüstung einer solchen Feldmusik ausgesehen hat, und dass sie vollumfänglich von Hirsbrunner geliefert wurde, ist im Fall der Musikgesellschaft Schnottwil im Kanton Solothurn dokumentiert, die 1827 gegründet wurde. Die benötigten Instrumente waren schon 1826 für 646£ bei Hirsbrunner bestellt worden: 1 Es-Piccolo, 1 Es-Klarinette, 8 B-Klarinetten, 2 Inventionstrompeten, 4 Inventionshörner, 1 Posthorn, 2 Posaunen, 2 Fagotte, 1 Basshorn («Stock Serban»), 1 Halbmond (kleiner Schellenbaum), 1 grosse Trommel. Eine Fünferdelegation sei zum «berühmten Herrn Hirsbrunner» nach Sumiswald geschickt worden, die einen «Accord» und die Zahlung in drei Raten ausgehandelt habe. Das Originaldokument ist verschollen, eine Umschrift findet sich in der 125-Jahre Jubiläumsschrift der Musikgesellschaft Schnottwil von 1951 von Hans Hauert (S. 12). Aus dieser Quelle erfahren wir erstmals Hirsbrunners Preise für alle Instrumententypen: Diese reichen von 4£ für ein «Dis-Flötli» (Pfeife in hoch es) bis zu 48£ für ein Fagott oder ein Basshorn und sogar 56£ für den «Halbmond», den Schellenbaum, der bei einer Türkenmusik nicht fehlen durfte. Es ist nicht auszuschliessen, dass es sich beim damals gekauften Instrument um den unsignierten Schellenbaum handelt, der heute noch im Besitz der Musikgesellschaft Schnottwil ist und der temporär als Leihgabe in der Sammlung Burri stand (Nr. 860/-).

Ab 1826 erhielten auch die Berner Jugendlichen die Möglichkeit einer musikalischen Ausbildung. In der Kadettenschule konnten sie ein Instrument lernen, um später in die Garnisonsmusik eintreten zu können. Den guten Ruf der Sumiswalder Firma dokumentiert das *Reglement für die Cadetten-Schule der Garnisonsmusik*, das in §3 vorschreibt: «Die Instrumente sollen, damit eine gute Stimmung erhalten werde wo möglich entweder bey H[errn]. Hirsbrunner in Sumiswald neu angekauft werden, oder wenigstens von ihm verfertigt und noch in vollkommenem guten Stande seyn» (zitiert nach Biber, Bläsermusik, 63). Dies illustriert nicht nur das Renommé der Hirsbrunnerschen Instrumente, sondern auch, dass schon damals die Erfahrung gemacht wurde, dass eine Blasmusik nur auf zusammenpassenden Instrumenten gut intonieren kann.

1827 lieferte Hirsbrunner erstmals Blechblasinstrumente an die Berner Armee. Laut Zeughausrechnung, in denen sie nun auch als «Gebrüder» bezeichnet werden, wurden am «24. August: An H[erre]n Gebrüder Hirsbrunner, Instrumentenmacher in Sumiswald, für 8 Trompeten in fa mit Coulissen zum Stimmen und Dis-Bögen und Mundstück à bz:170

[87] Der erste Eintrag einer Zahlung an die Gebrüder Hirsbrunner für Blechblasinstrumente im Rechnungsbuch des Berner Zeughaus' 1827: Acht Trompeten in F mit Stimmzug und Aufsteckbogen für Es. Darunter vermerkt sind die Zahlungen für Trompetenschnüre an die Posamenterin und für Reparaturen von Trompeten an den Berner Spengler Kräuchi. Reparaturen vergab das Zeughaus fast nie an Hirsbrunner.



[Total] £ 136» ausbezahlt ([87]; Rechnungsbuch des Berner Zeughaus' 1827, 26, SaB BB II 247). Möglicherweise waren diese acht Trompeten für die erwähnte Kadettenschule bestimmt. Solche zweiwindige Naturtrompeten in F mit Stimmzug («Coulisse») und Aufsteckbogen sind sowohl in der Sammlung Burri (Nrn. 586/32 und 585/724 [88]) wie im Schweizerischen Nationalmuseum (LM 59619, 59627, 59629, 59630) erhalten. Ihre Bauart ist – verglichen mit Trompeten von Saurle in München, die Hirsbrunner als Vorbild gedient haben könnten – solid, ohne jegliche Verzierung. Klang und Intonation sind gut.



[88] Zwei «Trompeten mit Coulissen zum Stimmen und Dis-Bögen» von Hirsbrunner sind in der Sammlung Burri erhalten (Nrn. 586/32 und 585/724).

In der Sammlung Hirsbrunner in Sumiswald befindet sich eine signierte und 1829 datierte zweiventilige Trompete [89–91]. Sie erweist sich als eine zentrale Quelle zur Geschichte der Hirsbrunner, die zudem deren Anfänge im Bau von Ventilen dokumentiert. Demnach ist diese Innovation spätestens 1829 in Sumiswald angekommen und umgesetzt worden. Auch wenn solches nicht schon 1817 geschah, wie dies Leutenegger behauptet hatte, zeugt diese rasche Übernahme vom grossen Geschick der Firma. Die Trompete steht in Es und hat zwei Wiener Ventile, die mit Klinkendrückern an einer langen Blattfeder bewegt werden. Der Zug des ersten Ventils ist eckig, ein Rohrverlauf der akustisch nachteilig ist (Klaus, Hirsbrunner, 136ff) und als frühe Form des Baus von Ventilzügen zu bezeichnen ist. Der zweite Zug ist nicht original. Er weist drei enge Bögen auf, wie sie 1829 noch nicht hergestellt werden konnten (vgl. eckige Form des ersten Zugs), und verdeckt die Gravur. Ursprünglich war hier wohl ein Zug in jener Form vorhanden, wie wir sie auf dem Burgdorfer Instrument [85] oder dem Horn in der Sammlung Burri [93] finden.

Auf den Kranz der Trompete ist die bekannte Signatur «HIRSBRUNNER* A* SUMISWALD*» gestempelt [90]. Auf der Abdeckplatte der Ventile finden wir eine Gravur, wie sie auf keinem andern Instrument erhalten ist: ein Bild mit acht Instrumenten und

die Inschrift «Gebr. Hirsbrunner / 18 29» [91]. Das Bild zeigt v.l.n.r.: Horn, Klarinette, Posaune mit nach hinten gerichtetem Schallstück, Basshorn mit Drachenkopf (mit der auffälligen Kopfform wie sie an elf Instrumenten erhalten ist), Buccin mit Drachenkopf (mit einer runden Kopfform, wie sie von Hirsbrunner nicht erhalten ist) und wohl mit Bändern umwickeltem Anstoss, Fagott und Naturtrompete; darüber zentral eine Lyra, kein Instrument des Angebots, sondern ein Symbol des Instrumentenmakers, wie es auch Hirsbrunner in den Brandstempeln verwendet. Von jedem der abgebildeten Modelle sind Instrumente erhalten (Posaune mit nach hinten gerichtetem Schallstück ist nur eine bekannt, Musikmuseum Basel 1980.2033). Überraschend ist, dass der Graveur die Ventiltrompete selber nicht zeichnet. Das Bild mutet wie ein Prospekt der damaligen Produktion an und entspricht mehrheitlich den Instrumenten, die Hirsbrunner 1830 an der Ausstellung in Bern zeigte (s.u.).

In dieser Trompete sind somit drei Informationen verdichtet: Sie dokumentiert den frühen Ventilbau in Sumiswald, zeigt auf der Gravur das damalige Angebot und korreliert beides mit der Jahrzahl 1829.

Ausstellungen, Preisliste und weitere Quellen

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts wurden Gewerbe- und Industrieausstellungen zum wichtigen Treffpunkt von Produzenten und Publikum. Hirsbrunner präsentierte an der Industrieausstellung 1830 in Bern ein reichhaltiges Sortiment, das etwa der Ausrüstung einer Feldmusik entsprach: die melodieführenden Klarinette und Flöte, das



[89, 90, 91] Ventiltrompete der «Gebr. Hirsbrunner» mit Signatur auf dem Kranz und reicher Gravur auf der Ventilabdeckplatte, datiert 1829, Sammlung Hirsbrunner Sumiswald. Vermutlich eines der ersten Ventilinstrumente von Hirsbrunner.

Inventionshorn als Harmonieinstrument und die Bassinstrumente Fagott, Buccin und Stockserpent. Alle wurden an der Ausstellung nicht in der einfachen Ausführung, sondern in edleren Materialien gezeigt: Ebenholz statt Buchsbaum, Silber- statt Messingklappen, Elfenbein- statt Hornringe und goldene Drachenköpfe. Das Ausstellungsverzeichnis listet sechs Instrumente auf (Verzeichnis Bern 1830, 31f):

Nro 252 bis 257. Gebrüder Hirsbrunner, Instrumentmacher in Sumiswald.

252. Ein Waldhorn mit lakiertem und vergoldetem Becher, neun Tonveränderungen und einem silbernen Mundstücke sammt Kiste. Preis Fr. 112.

253. Ein Buccin oder Sausehorn in Si B mit vergoldetem Kopfe. Preis Fr. 60.

254. Ein Stockserpent in Si B mit vergoldetem Kopfe. Preis Fr. 60.

255. Ein Fagott mit 14 Klappen und einem Holzbecher mit Elfenbein garnirt. Preis sammt Kiste Fr. 95.

256. Eine Clarinette in Es, von Ebenholz mit Elfenbein garniert und mit 12 silbernen Klappen. Preis Fr. 60.

Die Kisten sind durch den Schreinermeister Burkhard von Sumiswald aus daselbst gewachsenem Tannenholz gefertigt.

Die Reinheit der Stimmung und die Dauerhaftigkeit der Arbeit wird garantiert, auch dürfen diese Instrumente gespielt werden, jedoch soll man alles Beschmutzen verhüten.

257. Eine ebenholzene Flöte mit acht silbernen Klappen, C Fuss. Preis Fr. 80.

Der offizielle Bericht zur Beurteilung der ausgestellten Objekte (Brunner, Bericht, 78) schreibt:

Die Gebrüder Hirsbrunner in Sumiswald lieferten mehrere Instrumente zu Militär-Musik bestimmt, als Waldhorn, Fagott, Posaune, Clarinette, Flöte u.s.w. (Nro. 252–257.) Alle diese Gegenstände wurden gut und dem gegenwärtigen Geschmacke vollkommen entsprechend befunden. Es ist erfreulich zu sehen, wie dieses Haus allen Anforderungen, in den sehr verschiedenen hieher gehörenden Artikeln Genüge zu leisten und dadurch ein nicht ganz unbedeutendes Bedürfnis unseres Vaterlandes zu befriedigen im Stande ist. Es wurde deßhalb dem Einsender eine Denkmünze von 8 Dukaten zugesprochen.

Einzelne Instrumente dieser Luxusausführungen sind erhalten: Die Es-Klarinette entspricht exakt dem Instrument im Nationalmuseum [80], die Flöte demjenigen in Basel (Musikmuseum 2008.46). Ein Fagott mit vierzehn Klappen ist nicht erhalten, in der Sammlung Hirsbrunner befindet sich ein Fagott in F mit zwölf Klappen mit Becherring und Daumenloch aus Elfenbein, das dem Ausstellungsinstrument wohl ähnlich ist. Sieben Buccinen und vier Basshörner mit Drachenköpfen befinden sich in verschiedenen Sammlungen. Ganz vergoldet waren deren Köpfe und auch der im Katalog als vergoldet bezeichnete Hornbecher wohl kaum, vorstellbar sind Verzierungen in Gold oder Goldfarbe.

Am 14. September 1830, kurz nach der Ausstellung, die im Heumonat (Juli) eröffnet worden war, schreibt Oberst E. May, Chef de Corps der Scharfschützen in Bern, einen Brief an den Kriegsrat, in welchem er um mehr Geld für Musikinstrumente bittet. Das sei nötig:

[92] «Preis-Courant musikalischer Instrumente von Gebrüder Hirsbrunner in Sumiswald, Cant. Bern», c1830. Kopie mit späteren Preis Anpassungen in der Sammlung Hirsbrunner Sumiswald, Original verschollen.

Gebücker Hirsbrunner in Samiswale. Cant. Bern.
1795 bis 1835

1795 Jan. 1835

Messing-Instrumente		L.	K.	Holz-Instrumente		L.	K.
Mollhorn	1 ^{te} Größe ganz F. Form mit Contour des Kopfes 11 1/2 Zoll. mit 9 Röhren	48	-	Clarinotten	den Trüpf in B. ganz mit F. Form garnirt mit 3 Klappen	28	-
	2 ^{te} Größe klein Form mit Contour des Kopfes 12 Zoll mit 9 Röhren	44	-		ohne F. Form mit Horn garnirt	18	-
	3 ^{te} Größe mit 9 Röhren, leggetzige gebrauchte	40	-		ohne 2 Klappen gebildet	1	-
	4 ^{te} Größe mit 8 Röhren, leggetzige gebrauchte	36	-		1 Metallstück mit F. Form	8	-
	5 ^{te} Größe 6 Röhren ohne Contour mit 8 Röhren	30	-		mit Horn	1	-
	6 ^{te} Größe mit Horn in F. Form des Kopfes mit Contour ohne Röhren	10	-		in C mit F. Form garnirt	10	-
	ganz F. Form	17	-		ohne F. Form	7	-
	klein Form	26	-		mit Horn garnirt	14	-
	erhöhter langförmiger Kopf	18	-		in D mit F. Form garnirt	16	-
Pothorn	in B. 1 ^{te} Größe mit 7 Röhren	6	-		ohne F. Form	18	2
	2 ^{te} Größe ohne 7 Röhren	4	-		in D. K. mit F. Form garnirt	17	30
	3 ^{te} Größe, langförmiger Kopf	3	50		ohne F. Form	13	-
Trumpetten	in jedem den 7 Röhren B. G. F. K. & D. des Kopfes besonders herausgehoben mit Contour	11	-		mit Horn garnirt	11	-
	ohne Contour	8	-		1 Metallstück mit F. Form	8	30
	ganz F. Form	7	-		ohne	5	2
Flügel	mit langförmiger Kopf	30	-		in F mit F. Form garnirt	9	-
Flügel	in B. 1 ^{te} Größe	11	-		ohne F. Form	13	-
	2 ^{te} Größe	9	-		mit Horn garnirt	11	-
	3 ^{te} Größe	7	-		Flügel, Flügel, Kopf in B.	2	-
Biegel	halbkreisförmig für Blügelköpfe	22	-	Flügel	den Trüpf in D. K. mit 3 Klappen gebildet	20	-
	in B. D. mit 3 Klappen & 3 Klappen	22	-		mit C. Form	28	-
	erhöhter ohne Signal-Horn	14	-		in Klappen den Trüpfen	24	-
Tenit-Flügel	erhöhter mit Horn	34	-		mit C. Form	14	-
	ausgezeichnet ohne	24	-		den Trüpf mit 3 Klappen	32	-
Klappen-Flügel	in G. den F.	11	-		mit C. Form ohne F. Form	66	-
Mundstück	für Flügel	1	X		mit 2 Klappen Contour & 3 Klappen	94	-
	in B. D.	X	94		den Trüpf Contour & Klappen mit Horn	11	-
	in B. D.	1	50		mit Horn Klappen	10	-
Bogen	ohne Röhren ausgelegt				ohne Contour mit Horn	3	-
	für Blügelköpfe den Trüpf mit 11 Röhren				ohne 1 Metallstück gebildet	1	50
	mit den Trüpfen den Trüpf mit 11 Röhren				in Form den Trüpfen 10 Röhren	4	-
	für Blügelköpfe den Trüpf mit 11 Röhren				den Trüpf in F. ohne F. Form		
	mit den Trüpfen den Trüpf mit 11 Röhren				mit F. Form Contour & 6 Klappen	13	-
	für Flügelköpfe den Trüpf mit 11 Röhren				mit 1 Klappen Klappen Contour	14	-
Stifte	für Blügelköpfe den Trüpf mit 11 Röhren				mit 1 Klappen Klappen	14	-
	den Trüpf mit 11 Röhren				2 2 2 2 ohne Contour	3	-
					erhöhter mit Horn garnirt	6	-
					Contour & Flügel in D. Trüpf & Flügel	8	50
					in B.	4	-
					1 Metallstück in D. des Trüpf	1	50
					in F. Trüpf	4	-
					den Trüpf mit 1 Klappen Klappen	3	-
Flügel	erhöhter mit Horn Klappen	64	-	Flügel	erhöhter mit Horn Klappen	64	-
	erhöhter	64	-	Stück-Serpent	mit Kopf	45	-
					mit Horn	45	-

«... da nur für 6 Instrumente, wie Euer Wohlgebohren aus der Einlage ersehen werden £ 232 den Gebrüderern Hirsbrunner in Sumiswald bezahlt worden ist, und es sollten wirklich noch einige andere zur Vervollständigung der Harmonie angeschafft werden» (zitiert nach Biber, Bläsermusik, 105). Dies unterstreicht wiederum den guten Ruf, den die Firma besass, die wahrscheinlich schon früher Instrumente an die Scharfschützen geliefert hatten. Denn im Unterschied zur Infanterie mussten die Musiker der Scharfschützen und anderer Verbände die Instrumente selber stellen. Demzufolge erscheinen sie, wie auch die im Brief erwähnte Zahlung von £232, nicht in den Zeughausrechnungen.

Dies änderte sich bald: Die Julirevolution 1830 erfasste auch Bern und führte hier zu einer neuen Verfassung im Juli 1831. Diese schaffte einige Privilegien des Patriziats ab, worauf viele Offiziere die Armee verliessen. Waren bisher die Feldmusiken oft dank deren privaten Mitteln ausgerüstet worden, was auch der persönlichen Repräsentation diene, wurden die Bestände der musizierenden Soldaten 1831 reduziert und vom Zeughaus ausgerüstet (Biber, Bläsermusik 70f). Wenig später, ab 1834, lieferte Hirsbrunner dann auch regelmässig und zahlreich Instrumente ans Zeughaus.

Die Sammlung Hirsbrunner besitzt die Kopie einer Preisliste [92], deren Original verschollen ist, die aber eine gesicherte Quelle zur Geschichte der Firma darstellt. Sie präsentiert das Angebot der Gebrüder Hirsbrunner, auf welches hier nicht im Detail eingegangen werden kann: Blech- und Holzinstrumente in allen Variationen, Hörner mit den unterschiedlichen Bechergrössen 9 und 9,5 Zoll und mit allen Bögen, Posthörner, Naturtrompeten in allen Transpositionen mit oder ohne Stimmzug und mit allen Bögen, Buccinen, Klarinetten von B bis hoch F, mit unterschiedlicher Klappenzahl und entweder mit Elfenbein oder Horn «garniert», Flöten aus Buchs oder Ebenholz und denselben Variationen wie die Klarinetten sowie Fagott und Stockserpent mit Becher oder vergoldetem Kopf. Die unleserliche Zeile der linken Spalte könnte noch Klappenhorn oder Ophikleide enthalten haben. Nicht alle Modellvarianten sind exakt so erhalten, wie sie die Preisliste umschreibt, gar nicht erhalten ist jedoch einzig die Klappentrompete.

Die Preise wurden von Hand korrigiert, dieses (verschollene) Exemplar wurde demnach später aktualisiert. Dabei wurden viele Preise um etwa 10% reduziert. Dass die Instrumentenpreise damals sukzessive sanken, ist auch anhand der Quellen, von der Bestellung der Musikgesellschaft Schnottwil 1826 bis zu den Zeughausrechnungen von 1834–1847 festzustellen. Dies läuft der damaligen Preisentwicklung etwa von Getreide zuwider, wo eine Inflation stattfindet (Siegenthaler, Statistik, H1, H2). Demnach konnten oder mussten die Instrumentenbauer kontinuierlich billiger produzieren.

Die Preisliste kann auf Grund von Indizien datiert werden. Sie entstand in der Anfangszeit der Ventilinstrumente von Hirsbrunner. «Ventil-Trompetten» sind schon im Angebot, sie sind aber noch vergleichsweise teuer. Das Modell «einfach ohne Töne» zu 44£ könnte dem 1829 datierten Instrument entsprechen: ohne Stimmzug und Aufsteckbogen («Töne»). Ventilhörner oder -posaunen hingegen, wie sie Hirsbrunner 1836 in Bern ausgestellt hat, fehlen noch, ein terminus ante quem für diese Preisliste. Ein zweites Indiz für deren Datierung sind die Preise der Ventiltrompeten: 1835 verkaufte Hirsbrunner solche mit Stimmzug ans Berner Zeughaus zu 36£, also deutlich billiger, als die 52£ auf der Liste. Aufgrund dessen ist die Preisliste auf c1830 zu datieren. Es ist denkbar, dass

sie für die Ausstellung in Bern 1830 verfasst wurde. Was die Jahreszahlen 1795–1835 oben auf der erhaltenen Kopie (nicht auf dem Original) besagt, ist nicht geklärt.

1834 begannen jährliche Lieferungen der Gebrüder Hirsbrunner ans Zeughaus Bern. Im Oktober 1834 war der Umfang mit sechs Trompeten noch klein. Wie 1827 waren dies Naturtrompeten zu 17.20£ mit Aufsteckbögen in Es und diesmal zusätzlich mit solchen in D. Auch für 1835 waren laut Zeughausbuch 15 Naturtrompeten budgetiert gewesen. Doch am 18. Juni teilte die Militärbehörde dem Oberst-Milizinspektor mit, dass sie «den Grundsatz ausgesprochen habe, neben den bisherigen gewöhnlichen Trompeten bei den Truppen noch im allgemeinen chromatische oder Ventiltrompeten nach und nach einzuführen» (zitiert nach Biber, Bläsermusik, 104). Es seien für den budgetierten Betrag anstelle der 15 «gewöhnlichen» (Natur-)Trompeten 13 Ventiltrompeten zu kaufen. Das Zeughaus bezahlte dann am 15. Dezember 1835 sogar 15 Ventilinstrumente: «Denen Herren Gebrüder Hirsbrunner, Instrumentenmacher in Sumiswald für 15 neue Ventil-Trompeten mit Bögen und Mundstücke à £ 36 £540» (SaB BB II 557, Zeughausrechnung 1835, Budget o.S. und S. 50). Und da Ventiltrompeten wesentlich teurer waren als Naturtrompeten, resultierte ein Ausgabenüberschuss von 210£.

1836 fand wiederum eine Gewerbeausstellung in Bern statt. Die «Gebrüder Hirsbrunner, Instrumentenmacher in Sumiswald» präsentierten fünf Instrumente, vier davon sind Ventilinstrumente, offensichtlich nun die sensationelle Innovation (Verzeichnis 1836, 31f):

270. Eine Posaune (Trombone) mit 3 Ventil.	Fr. 70
271. Ein Posthorn mit 3 Ventilen.	Fr. 40
272. Ein ditto mit 2 ditto.	Fr. 26
273. Eine Trompete mit 2 ditto.	Fr. 20
274. Ein Bass, Ophiclide, mit 9 Klappen.	Fr. 70

Von diesen fünf Modellen sind zwei nicht erhalten: Hirsbrunnersche Ventilposaunen und dreiventilige Posthörner aus diesem Zeitraum sind keine bekannt. Zweiventilige Hörner und Trompeten hingegen sind heute in verschiedenen Sammlungen erhalten. Eine neunklappige Bassophikleide findet sich im Musikmuseum Basel (1980.2281). Diese und weitere vier Instrumente aus dem Zeitraum 1830–1850 dokumentieren, dass die Firma durchaus auch Blechblasinstrumente mit Klappen hergestellt hat, nicht nur Natur- und Ventilinstrumente: eine Altophikleide (*Quinticlave*) in Es mit neun Klappen und ein sechsklappiges Flügelhorn in der Sammlung Hirsbrunner, ein weiteres Klappenflügelhorn im historischen Museum Aarau und ein dreiklappiges eng gewundenes Horn (die Preisliste nennt es «Biegel») im Schlossmuseum Burgdorf (XIII 248). Zudem wurden auf der Preisliste auch Klappentrompeten angeboten, von denen aber keine erhalten sind.

Ein zweiventiliges Horn dieser Zeit findet sich in der Sammlung Burri (Nr. 587/738; [93]). Es befand sich ursprünglich im Landesmuseum als LM 59618 und wurde als Doublette wohl gegen ein anderes Objekt getauscht. Ob es jenen Posthörnern mit Ventilen entspricht, die an der Ausstellung 1836 gezeigt wurden, oder eher als ein mit Ventilen ausgerüsteter «Biegel» gemäss Preisliste zu verstehen ist, bleibt vorläufig unbeantwortet. Das Instrument besitzt einen möglicherweise dazugehörigen, langen Aufsteckbogen in



[93] Horn der Sammlung Burri Nr. 587/738. Solche Ventilinstrumente stellten die Gebrüder Hirsbrunner an der Gewerbeausstellung 1836 in Bern aus. Auffällig ist der eckige «Bogen» des ersten Ventilzugs.

Es, mit kürzeren Bögen oder Stift konnte es bis hoch G spielen. Ob es längere, tiefere Steckbögen besass, ist nicht bekannt. Die zwei Ventile vertiefen um einen Halb- und einen Ganzton. Auch ohne drittes Ventil kann ein solches Instrument Melodien und fast alle Töne der chromatischen Tonleiter spielen.

Auffällig ist wiederum die eckige Form des ersten Ventilzugs, die das Instrument nachweislich akustisch negativ beeinflusst (Klaus, Hirsbrunner, 136ff). Solche eckigen Ventilzüge sind als frühe Form des Hirsbrunnerschen Ventilbaus zu bezeichnen und auf c1830 bis c1840 zu datieren. Sie finden sich nur bei vier weiteren Instrumenten: bei der Trompete von 1829 in der Sammlung Hirsbrunner [89], bei einer zweiventiligen Trompete in der Sammlung Hug im Museum für Gestaltung Zürich (GKS-1963-0060-163), bei einem mit dem Burri-Instrument identischen Posthorn im Nationalmuseum (LM 59626) und bei einer eigenartigen Trompete oder Basstrompete in Es im Museum Basel (Inventar 1980.2069). Letztere ist zudem das einzige erhaltene Instrument von Hirsbrunner mit einer sonst nicht bekannten Sonderform eines Stölzelventils (Klaus, Hirsbrunner, 136) und möglicherweise vor 1830 zu datieren.

Dass Hirsbrunner an der Ausstellung 1836 im Gegensatz zu 1830 keine Holzinstrumente präsentierte, verstanden Klaus (Hirsbrunner, 128) und mit ihr Bachmann (Museum, 266) als Folge einer Umstellung der Firma auf reine Blechinstrumentenproduktion. Das scheint jedoch in einem traditionellen Drechslerbetrieb und angesichts des Bedarfs an Holzblasinstrumenten für Feldmusiken nicht wahrscheinlich. Es ist eher ein Hinweis darauf, dass die Holzinstrumente damals in den Hintergrund gerückt waren, da für sie seit der letzten Ausstellung keine den Ventilen vergleichbare Novität entstanden ist, und so konzentrierte sich das Interesse 1836 auf die Ventilinstrumente. 1857 stellen die Gebrüder Hirsbrunner in Bern wieder eine Flöte aus.

1836 publizierte Hirsbrunner folgende Anzeige im Schweizer Boten, Band 33, 112 (<http://books.google.ch>, 12.3.2013):

Von verschiedenen Orten her wurden uns seit einiger Zeit eine Menge sowohl Blech- als auch Holz Instrumente zur Reparation eingesandt, welche, aus einer deutschen Fabrik herkommend, ihren Verfertigern wenig Ehre machen, indem dieselben oberflächlich zusammengeflickt und schlecht gelöthet, nur ganz kurze Zeit brauchbar sind. Da wir jeden guten Arbeiter in unserm Fache ehren, möge er ein fremder oder Schweizer sein, auch schon mehrere fremde Instrumente in Händen gehabt haben, vor deren Verfertigern wir die grösste Achtung hegen, so wollen wir damit Niemanden verdächtigen: jedoch fühlen wir uns verpflichtet, das musikalische Publikum darauf aufmerksam zu machen, und es dahin zu warnen, sich für solche zusammengeflickte Instrumente nicht so leichtfertigerweise das Geld aus den Taschen locken zu lassen.

Auch ist uns schon öfters zu Ohren gekommen, dass gewisse Leute sich unter dem Publikum die Ausstreuung erlauben, wie wenn wir gar keine Instrumente mehr verfertigen. Indem wir diese grundlose Ausstreuung, deren Quelle uns bekannt ist, als eine hämische Verdächtigung auf sich selbst zurückweisen, ersuchen wir das musikalische Publikum, dessen Zutrauen wir seit mehr als zwanzig Jahren besitzen, sich in dieser Hinsicht von kleinlichen Menschen nicht irre leiten zu lassen indem wir

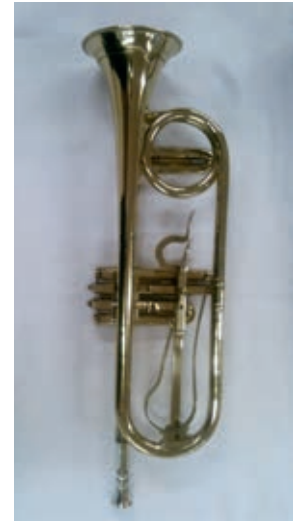
uns jeder Zeit bestreben, den Preis unserer garantierten Instrumente so zu stellen, dass wir füglich mit den besseren Fabriken konkurrieren, jedoch mit Bestellungen auf neue Instrumente so überhäuft sind, dass wir unmöglich unsere Zeit mit Reparaturen obengedachter, der Arbeit und Kosten nicht würdigen, schlechten Instrumente, verlieren können.

Sumiswald, den 23. März 1836. Gebrüder Hirsbrunner, Instrumentenmacher.

Was entnehmen wir dieser Quelle? Geht es um den ausländischen Mitbewerber oder ist die Klage über ihn nur vorgeschoben, ein Anlass, um diese Mitteilung zu publizieren? Wichtiger scheint nämlich der zweite Abschnitt zu sein, dass entgegen der «Ausstreuung» gewisser Leute weiterhin und viel produziert und auch repariert wird. Der Nebensatz «das musikalische Publikum, dessen Zutrauen wir seit mehr als zwanzig Jahren besitzen» verweist wohl auf die Geschäftsübernahme durch die Gebrüder beim Tod des Vaters 1815. (Dies könnte auch dahingehend interpretiert werden, dass erst seither in Sumiswald Musikinstrumente hergestellt wurden; doch scheint mir hierfür die Quellenlage zu unklar.)

Wie 1835 beschlossen, wurden bei den Berner Truppen die Ventiltrompeten systematisch eingeführt, was in den Zeughausrechnungen im Detail verfolgt werden kann. 1839 war sogar Geld «Für Abänderungen gewöhnlicher zu Ventiltrompeten» budgetiert gewesen, was aber nicht benutzt wurde, die Abrechnung lautet auf «Nichts» (SaB BB II 561, 35). Hirsbrunner lieferte bis 1848 insgesamt 216 Ventiltrompeten in F und Es sowie zwölf Ventilbasstrompeten in Es. Dies dürfte einen wesentlichen Teil der damaligen Produktion ausgemacht haben. Der Preis pro Instrument sinkt im Verlauf dieser vierzehn Jahre kontinuierlich von 36£ auf 26£. 1847 ist in der Zeughausrechnung (BB II 569, 56) die Ventilzahl vermerkt: Hohe Trompeten in F und Es hatten zwei Ventile, ein drittes war offenbar weiterhin nicht gefragt; Basstrompeten in Es hingegen hatten drei Ventile, was es ihnen erlaubte, in der tiefen Lage mehr Töne zu spielen. Ab 1837 wurden die angeschafften Instrumente durch das Zeughaus bezeichnet, jährlich wurde der Graveur Moser in Bern dafür bezahlt. Eine dieser Trompeten mit der Gravur «Zeughaus Bern. 39» auf der Ventilabdeckplatte ist im Musikmuseum Basel erhalten (1980.2111; [94–96]). Wie das Zeughaus ihr Material nummerierte und ob daraus eine Datierung abgeleitet werden kann, ist nicht geklärt.

Hirsbrunner besass keineswegs ein Monopol für Lieferungen ans Zeughaus. Sein wichtigster Konkurrent waren die Gebrüder Häfelen, die vermutlich aus Sumiswald kamen (Kälin, Blasinstrumente, 41). Johann Häfelen (*1801) war Mitglied der dortigen Knabenmusik gewesen (Biber, Bläsermusik, 106) und wirkte spätestens ab 1830 äusserst erfolgreich als *Trompetenmajor* (Leiter) des Berner Scharfschützencorps und der Kadettenmusik Bern. Seine jüngeren Brüder Christian (*1805) und Friedrich (*1808) haben möglicherweise das Instrumentenmacherhandwerk bei Hirsbrunner erlernt und sind in Bern ab 1835 nachgewiesen. Von 1836 bis 1848 lieferten sie laut Zeughausbüchern (SaB BB II 558–569 und 5882–5883) insgesamt 49 Ventilbügel, wie sie die Scharfschützen ihres Bruders Johann bevorzugten, 26 Ventilbasstrompeten und zwölf Ventiltrompeten an die Berner Armee. Zudem reparierten sie die Instrumente, was vom Zeughaus jährlich exakt abgerechnet wurde. Bis 1840 werden sie in den Zeughausbüchern «Gebrüder Häfelen» genannt, danach «Christian Häfelen-Schenk».



[94] Ventiltrompete Hirsbrunner um 1840 mit zwei Wiener Ventilen mit Klinkendrücken (Musikmuseum Basel 1980.2111).



[95, 96] Details desselben Instruments: Diese Gravur «Hirsbrunner» auf der Ventilabdeckplatte findet sich nur auf wenigen Instrumenten. Die Gravur «Zeughaus Bern. 39» besorgte laut Rechnungsbuch jeweils «Heinrich Moser in Bern für die Bezeichnung von 20 neuen Ventiltrompeten [Anzahl und Instrumentenbezeichnung variieren] mit Kantonsnamen und Nummer». Erstmals erfolgte dies 1837, demnach der terminus post quem für dieses Instrument.



[97, 98] Ventilbügel mit drei Wiener Ventilen von Christian Häfelen-Schenk in Bern in der Sammlung Burri Nr. 884/750. Auf dem Kranz signiert «CH. HÄFELEN=SCHENK», auf der Ventilabdeckplatte «Zeughaus Bern Nr. 376». Die Zeughausrechnung weist auch die Bezahlung an den Graveur, die Posamenterin (Herstellerin der farbigen Trompetenschnüre) und den Prüfer des Instruments aus.

Offenbar führte dieser ab diesem Zeitpunkt das Geschäft allein. In der Sammlung Burri ist als Nr. 884/750 von «Ch. Häfelen=Schenk in Bern» einer dieser Ventilbügel mit der Gravur «Zeughaus Bern. / No. 376.» [97, 98] sowie ein Cornet Nr. 108/125 erhalten.

1842 lieferte Johann Mauerhofer aus Trubschachen sechs Ventilbasstrompeten ans Zeughaus. Mauerhofer war Musiker, Aushebungsoffizier für angehende Militärtrompeter und «Trompetengiesser» (Kälin, Blasinstrumente, 61). Eine signierte Trompete von «Mauerhofer» ist in der Sammlung Hirsbrunner erhalten, in der Sammlung Burri befindet sich von ihm ein Althorn, Nr. 109/228. Wieso er nur 1842 den Zuschlag erhielt, ist ungeklärt.

Aus den aufgeführten Quellen wird ersichtlich, wie gut das Geschäft der Hirsbrunner in Sumiswald damals lief. An den erhaltenen signierten Instrumenten wird zudem die hohe Qualität ihrer Arbeit sicht- und hörbar. Aus der Zeit von den Anfängen bis c1850 sind neben den oben diskutierten über 50 Holzinstrumenten auch über 40 Instrumente aus Blech erhalten: Natur- und Inventionstrompeten, ein Instrument, das als Naturcornet bezeichnet werden kann, Inventionshörner, Posthörner ohne Ventile, eine Posaune und sieben Buccinen, fünf Klappeninstrumente, Ventilhörner unterschiedlicher Grössen und Ausführung mit Wiener Ventilen sowie schliesslich eine Anzahl Trompeten und Bügelhörner mit zwei oder drei Wiener Ventilen.

Die dritte Generation

Fünf Hirsbrunner der dritten Generation erlernten das Instrumentenmacherhandwerk: Zunächst Johann Ulrich (*1811) und Andreas (*1815), Söhne von Jakob, dem Dorfschmied, später Ulrichs Söhne Karl (*1830), Christian (*1831) und zuletzt auch Ferdinand (*1846), vgl. Genealogie [75].

Gegen 1850 ereigneten sich bei Hirsbrunner folgenschwere Veränderungen. Schon 1838 war Kaspar gestorben, der mittlere der drei Gebrüder. 1847 trennte sich Johann Ulrich von seinen Onkeln und Vettern und gründet eine eigene Firma, wenige hundert Meter entfernt im Nachbardorf Grünen (vgl. Kapitel 5.1.2, S. 144). 1848 gingen die Gebrüder Hirsbrunner nicht an die Gewerbeausstellung in Bern, nur Johann Ulrich war dort präsent. 1851 wanderte dessen Bruder Andreas nach Amerika aus, sein Leben dort ist unbekannt, keine von ihm signierten Instrumente sind erhalten. Christen, der wohl der Doyen der grossen Zeit gewesen war, starb 1852 kinderlos und vererbte das 1823 erbaute Haus mit dem Werkstattanbau auf der Ey seinen zwei Neffen Karl und Christian (Zuber, Genealogie, Stammbblatt 60). Somit waren dort ab 1852 diese beiden mit ihrem Vater Ulrich tätig. Ihr Halbbruder Ferdinand war noch ein Kind. Wann die Söhne das Geschäft von Ulrich übernahmen, ist nicht überliefert und auch nicht an den Instrumenten zu erkennen, da sie die Signaturstempel nicht veränderten und mit einer Ausnahme [104] auch keine neuen erfanden.

Nun existierten zwei Firmen parallel: *Gebrüder Hirsbrunner* im Eichholz und *J.U. Hirsbrunner* in Grünen. Wie sie die Konkurrenz allenfalls abgesprochen haben, ist nicht bekannt. Wahrscheinlich wurden Holzarbeiten nur auf dem Eichholz weitergepflegt, von Johann Ulrich sind keine Holzinstrumente erhalten.

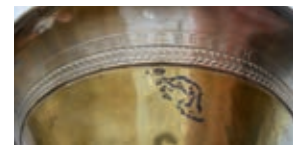
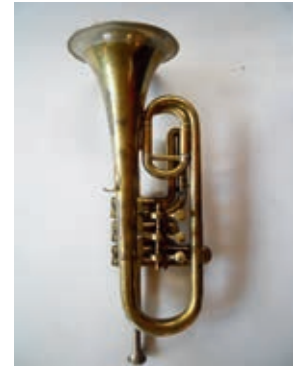
Die Veränderungen in Sumiswald sind aus den Berner Zeughausbüchern abzulesen. Auch 1848, während der Revolution und Staatsgründung, kaufte Bern Blasinstrumente ein. Doch nach Jahren der Konstanz mit jährlich 20 Ventiltrompeten von Hirsbrunner

und acht Ventilbügel plus Reparaturen von Häfelen-Schenk, war 1848 alles anders: Die Gebrüder Hirsbrunner lieferten lediglich vier Ventilbügel, ein solches Instrument ist in der Sammlung in Sumiswald erhalten [99, 100]. Zwölf hohe Ventiltrompeten, bisher die Domäne der Hirsbrunner, sowie zehn Ventilbasstrompeten kamen 1848 von Christian Häfelen-Schenk. Weitere 18 Ventiltrompeten lieferte Johannes Hertig [101], ein neuer Konkurrent, der 1846 in Bern eine Firma gegründet hatte. 1849 war es dann Johann Ulrich in Grünen, der das Berner Zeughaus beliefern durfte.

In der Sammlung Burri befinden sich fünf «HIRSBRUNNER* A* SUMISWALD*» signierte Blechblasinstrumente. Vier davon wurden oben schon vorgestellt, der Buccin, die zwei Inventionstrompeten und das Posthorn. Das fünfte Instrument ist ein weiteres Horn mit zwei Wiener Ventilen [102]. Es weist eine etwas spätere Faktur auf, alle Ventiltbögen sind nun gebogen, nicht mehr eckig. Die Ventile werden nicht mehr durch die rudimentären Klinkendrucker, sondern durch gerade Federstecher bedient, wie sie an mehreren Trompeten und Hörnern von Hirsbrunner zu finden sind. Dieses Horn ist daher auf c1840–c1860 zu datieren. Es könnte sowohl für die Blasmusik als auch für den Einsatz im Orchester gebaut worden sein. Wahrscheinlicher ist ersteres, da 'klassische' Musiker eine kleine Minderheit waren. Es besitzt einen Aufsteckbogen, der auf einer Plakette mit «FA» bezeichnet ist, und der aufgrund seiner Faktur Hirsbrunner zugeschrieben werden kann. Mit diesem Bogen stimmt das Instrument in F auf $a'=448$, eine für die Zeit um 1850 typische Stimmtonhöhe.

An der Industrieausstellung 1855 in Willisau präsentierten sich beide Hirsbrunner-Firmen. Das handschriftliche Ausstellerverzeichnis (SaB BB IV 1580) listet unter Nr. 1006 die «Gebrüder Hirschbrunner [sic], Sumiswald, 1 Passinstrument zu 120» Franken und unter Nr. 1010 «Hirschbrunner, Sumiswald, 1 Trompete zu 55» Franken auf. Bei letzterem muss es sich um Johann Ulrich handeln, der wie sieben Jahre zuvor in Bern eine Trompete präsentierte. Welcher Art das Bassinstrument der Gebrüder war, ist unklar, kein derartiges Instrument aus dieser Zeit ist erhalten. Es könnte sich um eine Ventilophikleide gehandelt haben, wie sie damals in der Schweiz bekannt war (z.B. in Hundwil, vgl. Kapitel 5.2, S. 170). Auch die Konkurrenz war in Willisau: Johann Hertig stellte ebenfalls ein «Passinstrument zu 125 Franken» sowie ein «Althorn zu 55 Franken» aus, Johann Mauerhofer zeigte laut Verzeichnis ein «Gornett» zu 45 Franken und laut Kälin (Blasinstrumente, 61) auch eine D-Flöte und einen Bügel.

1857 fand die dritte Schweizerische Industrieausstellung in Bern statt. «Hirsbrunner, Gebrüder, Instrumentenmacher in Sumiswald, Bern» zeigten «1 Bombardon in B zu 130 Fr und 1 Flöte in d von Ebenholz, 45 Fr» (Katalog, 1857, 27), also wie 1855 ein Bassinstrument sowie erstmals wieder ein Holzinstrument. Sie erhielten keine Auszeichnung. «Bombardon» lässt wiederum eine Ventilophikleide vermuten, wie sie von Hirsbrunner aber nicht erhalten ist. Johann Hertig präsentierte ein Althorn und einen Bügel und erhielt eine «bronzene Medaille für zwei solide Blasinstrumente» (Bericht, 27). Dies war die letzte Ausstellung in Bern. An die Ausstellungen in Zürich 1856 und Luzern 1879 gingen beide Hirsbrunner nicht, auch nicht an die Weltausstellungen in London und Paris. Der nächste grosse Anlass, wo der Name Hirsbrunner präsent war, ist erst wieder die Landesausstellung in Zürich 1883, dann vertreten durch die vierte Generation.



[99, 100] Dreiventiliger Bügel der Gebrüder Hirsbrunner in der Sammlung Sumiswald, wie er 1848 oder später hergestellt worden sein könnte: Die Wiener Ventile werden nun mit einem Trommelfederdruckwerk bewegt. Der Kranz mit der Signatur «HIRSBRUNNER. A. SUMISWALD.» ist nun aus Neusilber, darüber finden wir das zweireihige Blattmotiv, das bisher nur an Drehteilen angebracht worden war.



[101] Johannes Hertig baute ab 1846 Blechblasinstrumente in Bern. Dieses Cornet mit drei Stölzelventilen (Sammlung Burri 589/583) könnte aus seinen Anfängen stammen.



[102] Horn mit zwei Wiener Ventilen und Aufsteckbogen in der Sammlung Burri (Nr. 103/109). Instrumente mit solchen geraden Drückern (*Federstecher*) sind c1840–c1860 zu datieren, später als diejenigen mit Klinkendrückern.

Die Produktion nach 1860 der Gebrüder Hirsbrunner im Eichholz ist aufgrund der wenigen erhaltenen Instrumente und in Ermangelung anderer Quellen kaum zu erfassen – ging das Instrumentengeschäft nicht mehr gut, konzentrierten sie sich wieder auf die Drechslerarbeit (sie wurden im Volksmund «Röhrlers» genannt)? Ein Flügelhorn hoch Es in der Sammlung Hirsbrunner [103–105] ist das einzige erhaltene Instrument dieser Zeit, das einen Berner Zeughausstempel aufweist. Da aufgrund der Verfassungsrevision von 1874 das Ausrüstungsmaterial der Schweizer Armee nicht mehr kantonal war, ist dieses Instrument vorher zu datieren, c1860–1875.

1860 starb Karl Hirsbrunner 30-jährig. Die Firma bestand jetzt noch aus Vater Ulrich und dessen Söhnen Christian, 29-jährig und Ferdinand, der als 14-jähriger wohl erst angehender Lehrling war. 1872 starb Vater Ulrich. Christian und Ferdinand betrieben das Geschäft bis 1880 weiter und lösten es dann auf. Christian starb 1885, Ferdinand arbeitete bis ins hohe Alter als Instrumentenmacher in der Firma seines Vetters Johann Ulrich, bei dessen Sohn Friedrich und sogar noch bei dessen Enkel Arnold, vgl. [124].

5.1.2 Die zweite Firma in Grünen und Sumiswald

1847 gründete Johann Ulrich Hirsbrunner im Nachbarort Grünen, wenige hundert Meter von der bestehenden Werkstatt entfernt, seine eigene Firma. Es ist diese Firma, die heute noch existiert, inzwischen verlegt ins Dorf Sumiswald. Ihre Entwicklung ist aufgrund der erhaltenen Instrumente gut zu verfolgen. Viele davon wurden an die Schweizer Armee geliefert und dabei datiert und nummeriert (mehr dazu s.u.), die andern können in Analogie und aufgrund der Signatur datiert werden, die mehrfach geändert wurde.

Die Gründe der Trennung Johann Ulrichs vom angestammten Betrieb sind unbekannt, denkbar ist ein Zusammenhang mit der Absicht seines Onkels Christen, Haus und Werkstatt nicht auch an ihn, sondern nur an seine zwei Vettern Karl und Christian zu vererben. Johann Ulrich war 1847 36-jährig und hatte bis dahin zweifellos viel für den florierenden gemeinsamen Betrieb geleistet. Er war der erste, der Instrumente mit seinem Vornamen signierte: Auf einem Posthorn der Sammlung Hirsbrunner findet sich die übliche Signatur mit Schlagstempeln auf dem Kranz, ergänzt durch «J. U.» [106, 107]. Dieses Instrument hatte er demnach noch in der gemeinsamen Firma in Sumiswald hergestellt, es ist das einzige erhaltene mit dieser Signatur. Ein Althorn mit Wiener Ventilen, erhalten in der Sammlung Hirsbrunner in Sumiswald, markiert dann Johann Ulrichs Anfänge in Grünen. Es ist mit derselben Art Schlagstempel «J. U. HIRSBRUNNER / IN GRÜNEN / BEI SUMISWALD» signiert [108, 109]. Die Signatur befindet sich jetzt aber nicht mehr auf dem Kranz, sondern auf dem Schallstück und hat neu eine ovale Anordnung. Da kein anderes Instrument so gestempelt ist und dieses Althorn zudem als einziges Instrument von Johann Ulrich noch die Wiener Ventile aufweist, die später nicht mehr verwendet wurden, kann es als das älteste erhaltene Instrument der heutigen Firma bezeichnet und auf c1850 datiert werden.

Johann Ulrich ging 1848 in seinem erst zweiten Firmenjahr an die *Zweite allgemeine Schweizerische Gewerbe- und Industrie-Ausstellung im ehemaligen Kaufhause in Bern* (die



[103, 104, 105] Flügelhorn in hoch Es, Sammlung Hirsbrunner, signiert «Gehr. Hirsbrunner / in / Sumiswald» // «Zeughaus Bern No. 81». Es ist das einzige erhaltene Instrument mit dieser gravierten Signatur und ist aufgrund seiner Ventilmechanik in die Zeit der dritten Generation auf dem Eichholz zu datieren, auf c1860–1875 (Fotos Peter C. Hirsbrunner).



[106, 107] Johann Ulrich ist der erste Hirsbrunner, der seine Instrumente mit Vornamen signiert. Dieses Posthorn mit Loch zum Überblasen in der Quinte baut er in der gemeinsamen Firma in Sumiswald, noch vor der eigenen Firmengründung 1847. Er erweitert hier die übliche Signatur zu «J. U. HIRSBRUNNER. A. SUMISWALD.»

erste gesamtschweizerische Ausstellung hatte 1843 in Sankt Gallen stattgefunden) und präsentierte eine Ventiltrompete zu 35 Franken (Katalog 1848, 103). Vergleichen wir den Preis von 35£ mit den 21£, die 1849 vom Zeughaus für zweiventilige Trompeten gezahlt wurden, handelte es sich hier wohl um ein dreiventiliges und reicher ausgerüstetes oder verziertes Instrument. Der handschriftliche Testbericht von Dr. Bolley (SaB BB IV 1574, 9) analysiert das Instrument differenziert:

Ventiltrompete. 796. von Hirsbrunner in Sumiswald.

Naturtöne nicht ganz rein; das eingestrichene «ut» [c'] und das darunterliegende «sol» [g] zu tief. Kunsttöne [Töne mit gedrückten Ventilen] ebenfalls etwas unrein und dabei ist die Möglichkeit nicht gegeben, diesen durch Ausziehen der Ventile abzufallen da diese, namentlich jener für den ganzen Ton, zu klein sind. Mechanisch nicht ganz modern. Ton ziemlich gut.

Die Ventilkonstruktion könnte demnach derjenigen ähnlich gewesen sein, die auch die Gebrüder in jener Zeit herstellten: Wiener Ventile mit Trommelfederdrückern und nicht stimbaren Ventiltzügen [99]. Die offizielle Laudatio lautete (SaB BB IV 1574):

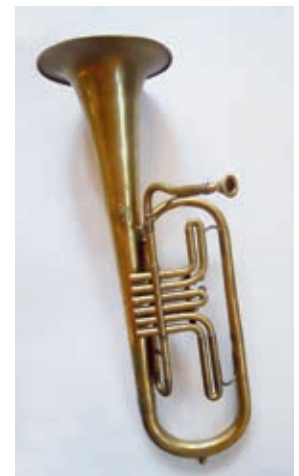
Für Hirsbrunner, Instrumentenmacher in Sumiswald.

Eine bronzene Medaille.

Aus seinen Instrumenten geht hervor, dass Hirsbrunner nach Vervollkommnung strebt, und er möge die hiermit ausgesprochene Anerkennung ihm auch zur Aufmunterung dienen.

Die Konkurrenz wurde höher bewertet. Häfelen-Schenk erhielt für ein Waldhorn die silberne Medaille, Hertig für ein Althorn ebenfalls Silber. Das Intelligenzblatt der Stadt Bern berichtete am 4.8.1848, 1196: «In Fabrication von Blechinstrumenten zeichnen sich Hirsbrunner, Häfelin, Felchlin [dieser präsentierte Bassethorn und Klarinette, kein Blechinstrument] und Hübscher aus» (<http://intelligenzblatt.unibe.ch>, 13.3.2012).

1849 lieferte erstmals Johann Ulrich und nicht mehr die Gebrüder Hirsbrunner die üblichen zweiventiligen Trompeten an das Berner Zeughaus. Er hatte offenbar diesen wichtigen Kunden in die neue Firma mitnehmen können. Am 16. Mai und 2. Heumonat 1849 wurden laut Zeughausrechnung «Dem Joh: Ulr: Hirsbrunner, Instrumentenmacher in Sumiswald» für insgesamt 24 «neue Ventiltrompeten in F mit 2 Ventillen nebst Mundstück und Bögen à £ 21» total 504£ bezahlt. Häfelen lieferte 1849 wieder zehn seiner dreiventiligen Basstrompeten (SaB BB II 5884, 44).



[108, 109] Althorn mit drei Wiener Ventilen in hoher Stimmung (c448 Hz) von Johann Ulrich in Grünen aus der Sammlung Hirsbrunner Sumiswald. Es ist ein Instrument aus seinen Anfängen in Grünen und das einzige erhaltene Instrument von ihm mit Wiener Ventilen und mit einer Schlagstempelsignatur, die derjenigen der bisherigen, gemeinsamen Firma sehr ähnlich ist.



[110] Die meisten erhaltenen Instrumente Johann Ulrichs tragen eine Plakette dieser Form. Friedrich Hirsbrunner übernimmt sie ab 1880, vgl. [114].

** Diese Instrumente in Tenor- oder Baritonlage haben und hatten viele Namen. Grundsätzlich handelt es sich jedoch seit ihrer Entwicklung durch Adolphe Sax immer um zwei unterschiedlich mensurierte Modelle in derselben Tonlage: das schlanke Saxhorn Bariton und das weiter mensurierte Saxhorn Basse. Heute werden sie in der Schweiz als Tenorhorn und Euphonium, in Brass Band-Kreisen als Bariton und Euphonium bezeichnet. Um 1870 hingegen nannte man in der Schweiz alle tiefen Instrument dieser Saxhornform «Bariton», auch die Bässe in Es. In Besetzungslisten wurde ergänzt, ob es die Basslinie spielte, also ein Bass war, oder ob es den Nachschlag spielte, also ein Bariton war wie dasjenige von Johann Ulrich [111] (Biber, Bläsermusik, 147).*

1850 waren erneut zehn Ventil- und zehn Basstrompeten budgetiert. Die Abrechnungen in den Zeughausbüchern werden ab diesem Jahr jedoch unvollständig und unübersichtlich und wurden durch den Autor nicht mehr ausgewertet.

Neun weitere Blechblasinstrumente von Johann Ulrich sind erhalten, alle signiert mit einer Neusilberplakette «J.U. Hirsbrunner / in Grünen / SUMISWALD» [110]. Das Typenspektrum reicht vom kleinen Flügelhorn in hoch Es bis zum Helikon in tief B und widerspiegelt damit die Besetzung der damaligen Musikcorps. Drei der neun Instrumente sind mit drei Drehventilen, sechs mit drei französischen Pistons ausgerüstet, ein Pistonblock gleicht auffällig der Version des Berliner Ventils von Adolphe Sax (vgl. Kapitel 5.3, S. 192). Ventile wurden schon damals in der Regel nicht von den Instrumentenbauern selber hergestellt, sondern von spezialisierten Betrieben eingekauft. Aufgrund ihrer Bauweise kann meist auf die Region des Ventilmachers geschlossen werden. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts etablierten sich in der Schweiz die Drehventile ähnlich stark wie die französischen Pistons, die Wiener Ventile hingegen verschwanden (gemäss Zählung der Schweizer Instrumente in der Sammlung Burri durch den Autor). Die Schweizer Armee verlangte ab 1875 französische Pistons.

In der Sammlung Burri befinden sich zwei Instrumente Johann Ulrichs [111], beide sind in dessen spätere Zeit 1860–1880 zu datieren: (1) Ein Cornet in B mit einem Neusilberkranz und Drehventilen, die durch ein Trommeldruckwerk mit Federspanner bewegt werden. Dies sind Elemente, die nur für edlere, teure Instrumente eingesetzt wurden. (2) Ein einfaches Bariton* in B mit Pistonventilen in der schlanken Form der französischen *Saxhorn Bariton* mit einem einfachen französischen Rand ohne Kranz. Die Schlagstempel-signatur «D / 108» auf dem Becher ist wohl ein Besitzervermerk, dass sie vom Zeughaus stammt, ist unwahrscheinlich.

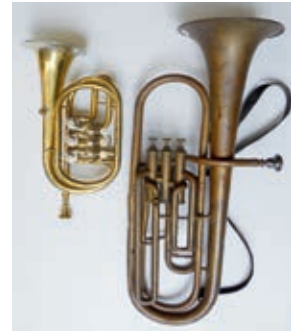
Friedrich Hirsbrunner

Die vierte Generation Hirsbrunner wuchs heran. Zwei Söhne Johann Ulrichs lernten das Handwerk und scheinen beide auch unternehmerisches Flair besessen zu haben. Jakob (1836–1900) trennte sich vom Vater und begründete 1870 in Aarau sein eigenes Geschäft (vgl. Kapitel 5.1.3, S. 153), Friedrich (1841–1927) setzte die Arbeit seines Vaters in Grünen fort. Dass er auch Holzblasinstrumente gebaut habe, wie dies Kälin schreibt (Blasinstrumente, 44), ist wohl nicht richtig. Dass er im eigenen Betrieb gelernt hatte, ist anzunehmen, ab wann er hier mitarbeitete ist nicht bekannt. Möglicherweise kam er gegen 1865 von allfälligen Wanderjahren zurück, denn ab 1865 leitete er bis 1892 die Musikgesellschaft Sumiswald (Lerch, Sumiswald, 61 [112]). Die Signaturen auf den Armeeinstrumenten lassen auf den Zeitpunkt der Geschäftsübergabe schliessen: Ab c1880, spätestens 1882, signierte Friedrich mit eigenem Namen, Johann Ulrich schien sich zu diesem Zeitpunkt vom Geschäft zurückgezogen zu haben, er starb 1885. Dieses System der Markierung der Schweizer Armeeinstrumente ab c1880 mit einer Jahrzahl dient im Folgenden zur Datierung der Instrumente von Hirsbrunner und generell von Schweizer Instrumentenmachern (mehr dazu s.u.).

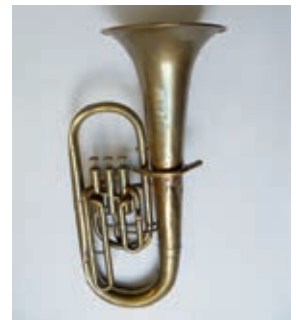
Friedrich verwendete die identischen Neusilberplaketten wie sein Vater und änderte darin lediglich den Vornamen: «Fritz Hirsbrunner / Grünen / Sumiswald» [114]. Neun so



[112] Die Musikgesellschaft Sumiswald 1881 mit Dirigent Friedrich Hirsbrunner (sitzend, in der Mitte vor dem Helikon). Die Instrumente waren möglicherweise alle von Hirsbrunner hergestellt: Flügelhörner (hintere Reihe rechts), Baritone (vordere Reihe rechts), Bässe und Helikons (Mitte) in der hier erkennbaren Bauart sind erhalten. Auch Schlaginstrumente wurden von Hirsbrunner verkauft. Fraglich ist, ob die Zugposaune links von Hirsbrunner stammte, da kein solches Instrument erhalten ist (Foto Sammlung Hirsbrunner Sumiswald).



[111] Die Instrumente von Johann Ulrich Hirsbrunner in der Sammlung Burri: ein Cornet in reicher Ausführung Nr. 374/555 und ein einfaches Bariton Nr. 383/594.



signierte Instrumente sind erhalten, eines davon in der Sammlung Burri, das Bariton Nr. 631/868 [113–115]. Die Schlagstempelsignatur der Armee «[18]82 / C / No. 35» weist es als das älteste erhaltene Instrument von Hirsbrunner für die neu zentralisierten Bestände der Schweizer Armee aus. Es ist ein mit drei Pistonventilen ausgerüstetes, weit mensuriertes Bariton, im Sinne Sax' also ein *Saxhorn Basse*, dem jedoch das vierte Ventil fehlt. Es weist schon die typischen Schrauben für die Ventildrucker auf, wie sie den Herstellern von der Armee über lange Zeit vorgeschrieben wurden.

1883 präsentierte sich Friedrich an der Landesausstellung in Zürich: «Hirsbrunner, Fritz, Grünen bei Summiswald (B.[ern]) Fabrikation von Musikinstrumenten. Blasinstrumente in Messing u. Neusilber» (Katalog, 270). Er trug die Nummer 4458 und stand gleich neben seinem Bruder Jakob aus Aarau. Im Unterschied zu diesem erhielt er keine Auszeichnung.

Ab c1885 bis c1900 brachte Friedrich ovale Neusilberplaketten auf den Instrumenten an. Die Signatur lautete neu «FRITZ HIRSBRUNNER / FABRICANT / SUMISWALD» [117]. Er produzierte zwar weiterhin im Nebendorf Grünen, die Plakette nennt jedoch wieder nur Sumiswald, den Ort der seit gegen 100 Jahren mit der Firma Hirsbrunner konnotiert war. Ursache für diesen auffälligen Wechsel war wohl zum einen die Geschäftsaufgabe der Gebrüder 1880, seiner Konkurrenten in Sumiswald, und zum andern der Tod seines Vaters Johann Ulrich 1885.



[113, 114, 115] Dieses weit mensurierte Bariton von 1882 in der Sammlung Burri (Nr. 631/868) ist das älteste erhaltene Instrument, das Hirsbrunner für die Schweizer Armee gebaut hat: sein Armeeinstrument Nr. 35.



[116, 117] Die drei Instrumente der Sammlung Burri mit der Plakette «FRITZ HIRSBRUNNER / FABRICANT / SUMISWALD».



[118, 119] Die drei Instrumente der Sammlung Burri mit der Plakette «FRITZ HIRSBRUNNER & SOHN» aus der Zeit von c1900 bis c1906.



Drei Instrumente mit dieser Plakette sind in der Sammlung Burri erhalten [116]:

- (1) Althorn in Es Nr. 354/598 mit Kranz und drei Drehventilen, die von oben bedient werden (*top action*), beides Merkmale eines teuren Instruments.
- (2) Ein schlankes Bariton in B Nr. 632/867 mit drei Pistonventilen, als Armeeinstrument datiert 1889, die Nr. 204 der Hirsbrunnerschen Armeeinstrumente.
- (3) Ein Bass in Es Nr. 634/870 mit drei Pistonventilen, Armeeinstrument von 1891, Nr. 378. Von diesem Es-Bass-Modell sind neun Instrumente in beinahe identischer Bauweise aus dem Zeitraum 1880–1903 erhalten.

1899 ging Friedrich an die Bernischen Industrie- und Gewerbeausstellung in Thun: «No. 342. Hirsbrunner, Fritz, Sumiswald, Musikinstrumentenfabrik (gegr. 1847) Blechinstrumente» (Rindlisbacher, Ausstellungen, 19). 1900 verlegte er den Firmensitz ins Dorf Sumiswald in die bisherige Uhrenmanufaktur seines kürzlich verstorbenen Schwiegervaters Johann Leuenberger. Noch heute befindet sich die Firma in diesem Haus, das 1935 durch einen Werkstattbau ergänzt worden ist (mündliche Mitteilung Peter C. Hirsbrunner).

Ebenfalls um 1900 änderte erneut die Signatur der Instrumente. Jetzt wurde die ovale Plakette «FRITZ HIRSBRUNNER & SOHN / SUMISWALD» angebracht, deren Mitte leer ist [119]. «& Sohn» markiert wohl, dass Arnold Hirsbrunner (1869–1940) nun Teilhaber war. Arnold hatte im Betrieb gelernt, ging dann auf Wanderschaft, was sein Tagebuch von 1891 im Besitz der Familie dokumentiert, und leitete 1892–1893 die Musikgesellschaft Sumiswald (Lerch, Sumiswald, 61).

Signiert mit dieser neuen Plakette, die c1900–c1906 in Gebrauch war, sind zwölf Instrumente erhalten, acht davon sind Armeeinstrumente; in der Sammlung Burri befinden sich drei: zwei Bassflügelhörner der Armee in Es Nr. 629/865, datiert 1904, und Nr. 621/838, datiert 1905, sowie ein Bass in Es, ein ziviles Instrument [118]. Alle drei weisen die üblichen drei Pistonventile und sind einfache, schmucklose Instrumente.

Um 1906 änderte ein Detail der Signatur, was es wiederum erlaubt, Instrumente zu datieren: In der Mitte der Plakette wurde ein Schweizer Kreuz mit Strahlenkranz ergänzt [121]. Diese Plakette wurde bis 1919 benutzt. 24 damit signierte Instrumente sind erhalten, 15 davon, also rund zwei Drittel, waren Armeeinstrumente.

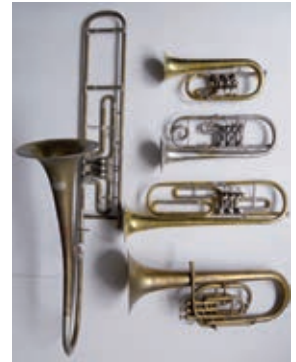
Fünf Instrumente mit der Strahlenkranzplakette befinden sich in der Sammlung Burri [120]:

- Flügelhorn in hoch Es Nr. 363/722 mit drei Drehventilen, linksgriffig.
- Trompete in C / B Nr. 1108/947, drei Drehventile, vernickelt. Der B-Stimmzug mit Krin- gel ist unsachgemäss aus einem C-Stimmzug umgebaut worden. Es ist das einzige vernickelte Instrument überhaupt aus Sumiswald, im Unterschied zu Hirsbrunner in Aarau, wo Vernickelung im Hause möglich war. Dies führt zur Annahme, dass dies ein Instrument aus Aarau ist, das in Sumiswald nur signiert wurde, zumal es exakt der «Trompete in C mit B-Einschiebezug Nr. 19» des Prospekts von Aarau 1904, S. 8 entspricht (vgl. Kapitel 5.1.3, S. 156).
- Basstrompete in Es Nr. 352/561, drei Drehventile. Solche von Organologen als Alttrom- peten bezeichnete Begleitinstrumente wurden damals in der Schweiz *Basstrompete* genannt (Biber, Bläsermusik, 104).

- Althorn in Es Nr. 881/837 mit drei Pistonventilen. Dies war ein Armeeinstrument, doch die Signatur ist wegen der Abnutzung nicht mehr zu entziffern.
- Ventilposaune in B, Nr. 130/– mit drei Drehventilen und nach oben gebogenem Becher. Dies ist die älteste erhaltene Ventilposaune von Hirsbrunner. Solche kamen gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Mode (vgl. z.B. Foto der Musikgesellschaft Sumiswald 1901, [122]).

1914 nahm Friedrich Hirsbrunner an der *III. Landesausstellung* in Bern teil. Ein Berichterstatter schreibt, dass das «altehrwürdige Sumiswalder Haus» in seinem Schaukasten auch «historische Kuriositäten» wie zwei altmodische Oboen von 1780 und 1800 sowie ein «Klapphorn» von 1800 zeigte (Bericht 1914, 122). Friedrich erhielt, wie sein Neffe Gottfried auch, eine goldene Medaille. Ebenfalls Gold ging an Hug in Basel und Zürich sowie an Reiner, Thun (Verzeichnis 1914, 88).

In den rund 40 Jahren von c1880 bis 1919, in denen Friedrich das Geschäft leitete, etablierte sich Hirsbrunner Sumiswald als einer der wichtigen Schweizer Hersteller von Instrumenten für das Blasmusikwesen. Hergestellt wurden nicht edle, teure Instrumente, sondern solche für den Bedarf von Armee und Amateurbläsern [122, 123]. Schwerpunkt scheint die Produktion von tiefen Instrumenten gewesen zu sein. Die Existenzgrundlage der Firma waren die Lieferungen für die Armee, deren Besetzung und Bedeutung (und auch deren Repertoire) kontinuierlich wuchs. Der folgende Abschnitt befasst sich mit dieser Entwicklung.



[120, 121] Die fünf Instrumente der Sammlung Burri mit der Plakette «FRITZ HIRSBRUNNER & SOHN» mit Strahlenkranz aus der Zeit c1906–1919.



[122] Musikgesellschaft Sumiswald am 2. Juni 1901 am Blechtage in Langnau (Lerch, Sumiswald, 22a). Der Vergleich zum Bild der Musikgesellschaft von 1881 [112] zeigt, dass sich die Besetzung nicht wesentlich verändert hatte, weiterhin spielten erstaunlich viele Bläser Mittelstimmen. 1901 neu war die Ventilposaune anstelle der früheren Zugposaune und die Tatsache, dass kein Schellenbaum dabei war.

[123] Das Thurgauer Bataillonsspiel im ersten Weltkrieg: 16 Bläser, 7 Trommler. Gut zu erkennen sind die Bassflügelhörner vorne und der schlanke Es-Bass rechts, wie sie Hirsbrunner damals baute. Der dritte von links in der mittleren Reihe ist Fritz Burri sen., der Vater von Karl Burri (Foto im Archiv Burri).



Instrumente für die Schweizer Armee

In den 1870er Jahren änderte die Schweizer Armee das Beschaffungswesen ihres Korpsmaterials. Dieses war bei der Staatsgründung 1848 Kantonssache geblieben, mit der Verfassungstotalrevision 1874 ging es an die Eidgenossenschaft über. In der Folge mussten eidgenössische Normbesetzungen definiert und die Lieferverträge neu ausgehandelt werden. Wohl um niemanden im Inland zu bevorzugen, wurden die Mustertypen bei Gallice in Strassburg bestellt. Am 27. März 1876 wurde die Konkurrenz über die benötigten 233 Instrumente ausgeschrieben (Biber, Bläsermusik, 135ff, 140). Erste Lieferungen erfolgen 1877 und wurden systematisch als Armeematerial gezeichnet. Diese Armeesignatur der Musikinstrumente kann wohl nirgends besser analysiert werden als in der Sammlung Burri, wo 63 in dieser Weise markierte Instrumente aller einschlägiger Hersteller liegen.* Sie enthält identisch für alle Lieferanten vier Elemente [115]:

- Das Herstellungsjahr; im 19. Jahrhundert wurden nur dessen beide Endziffern gestempelt, ab 1900 vierstellig.
- Die Nummer, die die Instrumente jedes einzelnen Lieferanten fortlaufend zählt. Ein Beispiel: Das Hirsbrunner-Bariton von 1882 ist das 35. Instrument insgesamt, das Hirsbrunner an die Armee geliefert hatte [115]. Ob das Zeughaus oder der Hersteller diese Zählung durchführte und stempelte, ist nicht geklärt. Hirsbrunner Sumiswald beginnt 1899 eine neue Zählung wieder bei Nr. 1 (ein Tenorhelikon, heute in der Sammlung Historisches Armeematerial HAM in Thun).
- Einen Buchstaben, dessen Bedeutung unklar ist. Er folgt von A bis Z offensichtlich der Zeitachse und ist für alle Hersteller gleich, C war 1882 in Gebrauch, 1884 war es schon ein I. Ab M in 1886 wird jedes Jahr ein neuer Buchstabe gestempelt, der somit zur Doppelung der Jahrzahl wird und wohl nach Z 1898 wegfällt (aus diesem Jahr ist dem Autor kein Instrument bekannt).
- Den Abgabestempel für Metallteile: Ein kleiner runder Schlagstempel mit einem Schweizer Kreuz.

* Diese Recherche kann hier nur ansatzweise geleistet werden und bleibt einer Spezialuntersuchung vorbehalten. Ausgehend von den hier vorliegenden Instrumenten liessen sich viele Fragestellungen untersuchen: Instrumententypologie, Auftragsvergabe ins In- und Ausland, Geschäftsentwicklung anderer Schweizer Instrumentenmacher wie Wolf(f), Hug, Wahlen, Falb und Reiner, Stimmtonhöhe in der Armee, Beziehungen und Austausch zwischen militärischen und zivilen Blasmusiken u.a.m.

Dank dieser Signatur können zahlreiche Instrumente exakt datiert werden. Wie oben im Fall von Friedrich Hirsbrunner gesehen, lässt sich an den Armeeinstrumenten ein Bild der Produktion einer Firma erkennen, in welches die andern Instrumente eingeordnet werden können. Aus der Nummerierung lässt sich zudem der Umfang der Produktion jedes Herstellers für die Armee ablesen. Die Rechnung kann sogar noch einen Schritt weitergehen: Falls von einem Hersteller genügend Instrumente erhalten sind, kann aus dem Verhältnis der erhaltenen Armeeinstrumente zu den zivilen Instrumenten auch die Gesamtmenge der letzteren und damit die Gesamtproduktion des Betriebs abgeschätzt werden. Daraus lässt sich letztlich die Anzahl der Belegschaft abschätzen.

Für Hirsbrunner ergibt dies für die Zeit von 1880 bis 1900 folgende Zahlen (aufgrund der Recherchen des Autors): Erhalten sind 16 Armeeinstrumente, 10 Bariton, 3 Bässe in Es und 3 Helikons. Laut Nummerierung auf den erhaltenen signierten Instrumenten von Hirsbrunner wurden in diesen 20 Jahren insgesamt rund 700 Instrumente an die Armee geliefert, durchschnittlich 35 Stück jährlich in sicher wechselnd grossen Tranchen. Die erhaltenen 16 Instrumente sind 2,3% dieser 700, eine Überlebensquote, die als für diese Zeit üblich bezeichnet werden kann (vgl. Kapitel 3.2, S. 77f). Dem Autor bekannt sind weitere 9 Hirsbrunnerinstrumente dieser Zeit ohne Armeesignatur, die demnach für den zivilen Gebrauch bestimmt waren. Überträgt man die 2,3%-Quote auch auf diese, resultiert die Zahl von rund 400 Instrumenten, die Hirsbrunner in dieser Zeitspanne an zivile Musiker verkauft hat. Das ergibt ein Total von c1100 Instrumente in diesen 20 Jahren oder c55 Instrumenten jährlich, rund zwei Drittel davon für die Schweizer Armee.

Diese Arbeit ist von etwa vier Mann zu leisten, neben Friedrich und Ferdinand, der ja seit der Geschäftsaufgabe in Sumiswald 1880 in Grünen mitarbeitete, beschäftigte der Betrieb demzufolge weitere Instrumentenmacher. Die Zahlen sind selbstredend nur als Grössenordnungen zu verstehen, da die Quellenlage nicht genügend breit für exakte Schätzungen ist und da zudem nicht bekannt ist, ob Hirsbrunner alle seine Instrumente signierte und inwieweit er auch Reparaturen ausführte.



[124] Foto von c1925 auf dem Prospekt von «Hirsbrunner & Fils». 1900 bis 1935 wurden die Instrumente in der ehemaligen Uhrenfabrik im Zentrum von Sumiswald hergestellt. Vorne links ist Ferdinand zu erkennen, geboren 1846, der jüngste der Gebrüder der dritten Generation, der bei Geschäftsaufgabe 1880 nach Grünen wechselte und bis ins hohe Alter Mitarbeiter blieb.



[125] Zehn Instrumente der Sammlung Burri stammen aus der Zeit von Arnold und Fritz Hirsbrunner (1919 bis nach 1940): Nebst den üblichen Blasmusikinstrumenten Flügelhorn, Bariton, Tenorhelikon und Trommel sind vier zusammengehörige Clairs und eine Fanfare darunter. Solche Signalinstrumente wurden in Blasmusiken für spezielle Kompositionen wie den General Guisan-Marsch oder den Berner Marsch eingesetzt.

1899 begann die Nummerierung der Hirsbrunnerschen Armeeinstrumente wieder bei 1. Zwar wird sie in der Folge verwirrt, sie lässt aber trotzdem den Schluss zu, dass die Produktion stieg, was möglicherweise in Zusammenhang steht mit der Verlegung nach Sumiswald in die ehemalige Uhrenfabrik und mit dem Firmeneintritt von Arnold. Das älteste erhaltene Lohnbuch der Firma von 1909 weist vier Angestellte aus, u.a. Ferdinand Hirsbrunner [124]. Zusammen mit Friedrich und Arnold bestand die Firma demnach 1909 aus sechs Mann. Weiterhin gingen zwei Drittel der Produktion an die Armee. Unter den 36 erhaltenen Instrumenten aus dem Zeitraum 1900–1919 finden sich 24 ehemalige Armeeinstrumente. Dabei handelt es sich weiterhin um tiefe Instrumente: Bassflügelhörner, Baritone / Tenorhörner, Bässe in Es, einzelne Althörner und Tenorhelikons und ein Cornet.

Fünfte bis achte Generation in Sumiswald [125]

Die jüngere Geschichte der Hirsbrunner in Sumiswald wird im Folgenden nur summarisch wiedergegeben. 1919 änderte der Firmenname auf der gleichbleibend ovalen Neusilberplakette mit Strahlenkranz zu «HIRSBRUNNER & SOHN / SUMISWALD» [126]. Dass der Vorname Fritz wegfiel bedeutet die Geschäftsübernahme durch seinen Sohn Arnold, der damals 50jährig war; dass «& Sohn» belassen wurde, weist darauf hin, dass dessen Sohn Fritz (6. Generation, 1894–1983) jetzt in der Firma mitarbeitete. Fritz hatte ab 1910 zuhause die Lehre absolviert, war danach auf Wanderjahre gegangen und erscheint ab 1919 in den Lohnbüchern (mdl. Information von Peter C. Hirsbrunner). Vermutlich etwas später kommt eine neu gestaltete Plakette in Gebrauch, auf welcher «Instrumentenfabrik» ergänzt war [127]. An der *Exposition internationale de la musique* in Genf 1927 erhielten «Hirsbrunner & fils, Sumiswald» ein «Diplôme de Grand Prix». Dies wurde fortan auf den Drucksachen und auf einer Plakette vermerkt, die mit Schweizerkreuz und Strahlenkranz bisherige Gestaltungselemente mit den Auszeichnungen kombinierte [128]. Ab 1919 kommt zudem als Alternative zur Plakette ein ovaler Schlagstempel «HIRSBRUNNER & SOHN / SUMISWALD» in Gebrauch [129]. Ob die Verwendung dieser unterschiedlichen Signaturen eine Bedeutung hat, ist unklar. Es ist denkbar, dass sie unterschiedlichen Preisniveaus entsprechen: die Plaketten für teure, der Stempel für einfachere Instrumente.

1935 wurde das neue Werkstattgebäude gebaut. Fritz übernahm die Firma vermutlich nach dem Tod seines Vaters 1940. Er reduzierte den Firmennamen zu «HIRSBRUNNER /

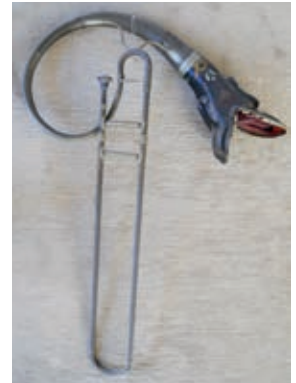


[126, 127, 128, 129] In der Zeit von Arnold Hirsbrunner, fünfte Generation, c1919 bis c1940 sind unterschiedliche Plaketten «HIRSBRUNNER & Sohn / [Instrumentenfabrik] / SUMISWALD» in Gebrauch. Zudem wird ein Prägestempel «HIRSBRUNNER / SUMISWALD», zeitweise auch das gebührenpflichtige Armbrustzeichen (swiss made) verwendet.

SUMISWALD», mit dem er die Instrumente mit neuen Plaketten und oft auch als Gravur signierte. Seine Söhne Hansuli Marcel und Peter Arnold (7. Generation), übernahmen 1965. Ersterer stieg in den 1970er Jahren aus, als das Geschäft gegen seine Intentionen stark in die USA expandierte und sich zunehmend auf Tuben konzentrierte. Peter Arnold übergab 1992 an seinen Sohn Peter Christian (8. Generation), den heutigen Inhaber.

Die Sammlung Burri besitzt insgesamt zehn Instrumente aus der Zeit von Arnold und Fritz Hirsbrunner (1919 bis nach 1940 [125]):

- Flügelhorn in B mit drei Drehventilen Nr. 648/958, Armeeinstrument, datiert 1919
- Bariton in B mit drei Drehventilen Nr. 1393/846, Armeeinstrument, datiert 1945
- Tenorhelikon in B mit drei Pistonventilen Nr. 732/–, Armeeinstrument, datiert 1939
- Vier Clairons in B, tiefe Stimmtonhöhe (435 Hz), Nrn. 643/854, 643/901, 643/970, 643/971. Auf den Instrumenten sind Besitzernummern gestempelt. Ursprünglich befand sich noch ein fünftes dieser Clairons in der Sammlung.
- Fanfare in Es Nr. 1419/855, graviert HIRSBRUNNER / Instr. Fab. / SUMISWALD
- Zwei Trommeln, Nr. 1328/876 datiert 1938 und Nr. 1165/856 datiert 1943. Welche Arbeiten Hirsbrunner an den Trommeln selber gemacht hat und welche bei Spezialisten eingekauft wurden, ist nicht geklärt.



[130, 131] Buccin von Jakob Hirsbrunner, hergestellt vor 1870 in Sumiswald. Privatbesitz seiner Urenkelin Ruth Hirsbrunner, Aarau. Die traditionelle Signatur der Gebrüder ist hier modifiziert zu «HIRSBRUNNER JA. SUMISWALD».

5.1.3 Die dritte Firma: Hirsbrunner Aarau

Jakob Hirsbrunner (1836–1900) lernte sein Handwerk wohl bei seinem Vater Johann Ulrich in Grünen und trug dort bis 1870 zum Erfolg der Firma bei. Aus dieser Zeit sind zwei von ihm mit «HIRSBRUNNER JA. SUMISWALD» signierte Buccinen erhalten [130, 131]. Er benutzte dazu Schlagstempel wie die Gebrüder und sein Vater in den Anfängen. (Dass diese Buccinen nicht von Jakob stammen, sondern älteren Datums sind und er nur das «J» in der Signatur ergänzt hat, ist nicht wahrscheinlich: Die Signatur unterscheidet sich von jenen der Gebrüder darin, dass nicht nach jedem Wort ein Punkt, ein Stern oder eine Sonne gestempelt ist.) Im Unterschied zu den oben gesehenen Buccinen der Sammlung Burri und des Nationalmuseums weisen Jakobs Buccinen kürzere Köpfe auf, der Mund des Drachen ist weiter geöffnet und bei ihnen wurde nicht nachträglich ein Stimmzug eingebaut.

1870 gründete Jakob sein eigenes Geschäft in Aarau beim Haldentor. Vorher habe er sein Glück kurz in Biel versucht (Amsler, Aarau, 53; Kälin, Blasinstrumente, 45), in Biel signierte Instrumente sind jedoch keine erhalten. 1870 bis 1880 existierten somit drei Firmen Hirsbrunner gleichzeitig: die Gebrüder in Sumiswald, Johann Ulrich mit Sohn Friedrich in Grünen und Jakob in Aarau. Nach der Aufgabe der Gebrüder 1880 verbleiben deren zwei.

Ein Flügelhorn von Jakob, das einzige Instrument von ihm in der Sammlung Burri (Nr. 370/578) dokumentiert dessen Anfang in Aarau: Es ist mit Schlagstempeln «J. Hirsbrunner / 1 / Aarau» signiert [132, 133], nach 1883 wurde daneben die damals neue Plakette hinzugefügt. Die alte Schlagstempelsignatur gleicht stark derjenigen seines Vaters, vgl. [109]. Das Flügelhorn ist zweiwändig, was damals als 'kurz' bezeichnet wurde, und auffällig breit gebaut. Solche breite oder beinahe runde Flügelhörner sind eine



[132, 133] Das Instrument Nr. 1 von Jakob Hirsbrunner, Aarau: ein kurzes Flügelhorn in B in der Sammlung Burri Nr. 370/578. Nach 1883 wurde die Neusilberplakette ergänzt.

Mode dieser Zeit, in Frankreich nach Antoine Courtois als *Antoniophon*, in Deutschland von Johannes Kuhlo als *Kuhlohorn* bezeichnet. Denkbar ist, dass dasselbe Modell auch in Grünen gebaut wurde, dass Jakob in Aarau zunächst ein ihm vertrautes Modell baute: Auf der Fotografie der Musikgesellschaft Sumiswald von 1881 [112] ist rechts aussen ein solches Instrument zu erkennen.

In der Mitte der alten Signatur auf diesem Flügelhorn wurde eine grosse 1 gestempelt. Dabei handelt es sich vermutlich um eine Zählung. Weitere drei Instrumente unterstützen diese Annahme: Ein Tenorhelikon des Nationalmuseums (LM 59615) weist dieselbe Schlagstempelsignatur und darin die Nummer 10 auf. Eine Ventilposaune im historischen Museum Aarau hat die Nummer 96 und ein Bassflügelhorn der Sammlung Hirsbrunner die Nummer 136. Letzteres Instrument ist wohl nach 1883 entstanden, da es nicht mehr mit den alten Schlagstempeln, sondern mit der Plakette von 1883 signiert ist.

Es ist nicht bekannt, wie systematisch Jakob seine Instrumente nummeriert hat, es sind jedoch keine Instrumente aus seiner Anfangszeit bekannt, die nicht nummeriert wären. Wenn wir deshalb davon ausgehen, dass er alle Instrumente mit Nummern versehen und damit gleich bei seiner Firmengründung begonnen hat, wäre das Flügelhorn der Sammlung Burri tatsächlich sein erstes Instrument in Aarau. Falls diese Annahmen zutreffen, wären zudem Rückschlüsse auf seine Produktion möglich: Die Nummer 136 ist nach 1883 entstanden, demnach hätte er in den ersten dreizehn Jahren maximal 130 Instrumente gebaut, zehn pro Jahr. Die erhaltenen Instrumente lassen einen ähnlichen Schluss zu. Dem Autor sind vier Instrumente aus den rund 20 Wirkungsjahren von Jakob in Aarau bekannt. Wenn wir für eine Hochrechnung die Quote von 2% erhaltener Instrumente annehmen, hätte er in dieser Zeit 200 Instrumente gebaut. Diese beiden Schätzungen kommen demnach auf dasselbe Resultat, das wiederum nur als Grössenordnung zu verstehen ist: dass Jakob zehn Instrumente jährlich hergestellt hätte. Aufgrund dessen können wir vermuten, dass Jakob allein gearbeitet hat, später mit seinem Sohn Gottfried als Lehrling.

Auch Jakob rüstete ganze Musikgesellschaften aus. Im Unterschied zu seinem Bruder Friedrich bevorzugte er, und nach ihm auch Gottfried, für alle Instrumententypen die Drehventile. Fast alle Mitglieder der Stadtmusik Aarau, deren Ehrenmitglied Jakob 1885 wurde und die wohl ausschliesslich bei ihm einkaufte, hatten Instrumente mit solchen Ventilen [134]. Drehventile waren technisch komplizierter und teurer als Pistons, galten jedoch als musikalisch besser. Die Schweizer Armee schrieb für ihr Korpsmaterial aber französische Pistonventile vor, die billiger und weniger anfällig auf Schäden waren. Wer Drehventile spielen wollte, musste laut Armeebestimmung von 1875, die bis weit ins 20. Jahrhundert galt, sein Instrument selber stellen (Biber, Bläsermusik, 136).

1883 stellte «Hirsbrunner, Jb. Aarau, Musikinstrumentenmacher» seine Instrumente an der Schweizerischen Landesausstellung in Zürich aus, als Nummer 4459 gleich neben seinem Bruder Fritz (Katalog Zürich, 270). Zahlreiche Instrumentenmacher waren in Zürich dabei, im Bereich der Blechblasinstrumente waren dies, nebst den beiden Hirsbrunner, J. Hertig & Co. aus Bern, Gebrüder Hug aus Luzern und Zürich, Th. Wahlen aus Payerne und Joh. Wolff aus Frauenfeld (Katalog Zürich, 269ff). Jakob erhielt ein Diplom «für solide Arbeit, Selbstfabrikation aller Bestandteile seiner Blechinstrumente» (Urkunde im Nach-

lass im historischen Museum Aarau. Der Nachlass ist noch nicht erfasst, Eingangsdatum 5.9.1985). Auf seiner Plakette, die ab 1883 die bisherige Schlagstempelsignatur ablöste, vermerkte er dieses Diplom [133].



[134] Stadtmusik Aarau 1883, die Instrumente stammten wohl mehrheitlich von Hirsbrunner. Jakob steht hinten, zweiter von rechts, wohl mit einem Bass, Gottfried in der Mitte, mit einem Bariton. Gottfried war 1880–1890 zwar auf Wanderschaft, befand sich bei diesem Anlass jedoch offensichtlich in Aarau. Auf der Posaune links aussen ist die ovale Plakette zu erkennen [133], die das Diplom in Zürich ausweist. Die Fotografie entstand demnach nach der Landesausstellung. Wie es am Flügelhorn Nr. 1 der Sammlung Burri schön zu sehen ist, hat Jakob diese Plakette nachträglich auch auf älteren Instrumenten angebracht (Foto im Nachlass Hirsbrunner, Stadtmuseum Aarau).

Gottfried und Hans Gottfried

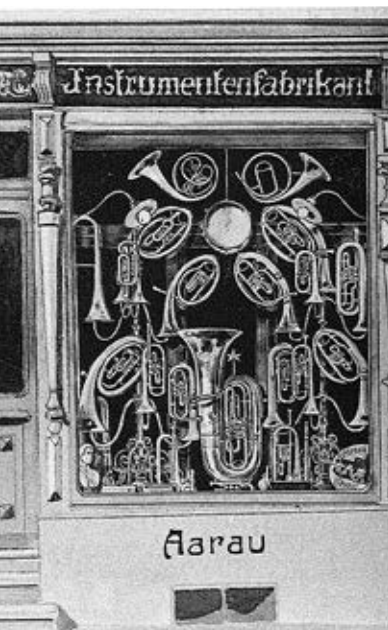
Jakob erkrankte 1890 und sein Sohn Gottfried musste seine Wanderjahre abbrechen und nach Aarau heimkehren. Gottfried, geboren 1860 in Grünen, hatte laut eigenhändigem Lebenslauf (im Nachlass) vier Jahre beim Vater gelernt und war seit 1880 auf Wanderschaft. Zunächst in Karlsruhe und dann östlich bis Wien hatte er seine Kenntnisse vertieft. In diesen zehn Jahren eignete er sich vermutlich sein augenfällig grosses handwerkliches Geschick und seine akribische Arbeitsweise an, die an seinen Instrumenten und an seinem Prospekt von 1904 zu erkennen ist. 1893 wurde Gottfried Inhaber der Firma, zog in grössere Räume an die Casinostrasse um und weitete das Verkaufssortiment auf Saiteninstrumente und Musikalien aus [135].

1896 nahm Gottfried an der Landesausstellung in Genf teil: «Nr. 1294. G. Hirsbrunner, Aarau, Manufact. d'instr. force motrice, éclairage électrique» (Rindlisbacher, Ausstellungen, 17). Er erhielt eine silberne Medaille, die er auf seinen neu gestalteten Plaketten nebst dem Diplom von Zürich 1883 erwähnt [137]. Laut dem «Journal officiel illustré de l'exposition nationale suisse», Seite 351, waren, nebst «G. Hirsch[!]brunner (Aarau)», von der Konkurrenz «Hug frères (Bâle), Th. Wahlen (Payerne), M. Wolf (Frauenfeld) et l'Union Artistique de Genève» dabei, Friedrich fehlte diesmal.

1904 liess «G. Hirsbrunner, Fabrikant» einen 42-seitigen Prospekt «Preis-Liste über Metall-Blas-Instrumente, Signal- & Schlag-Instrumente» drucken (erhalten im Nachlass), der ein Sortiment von nicht weniger als 164 Typen von Blechblasinstrumenten enthält, zudem 44 Schlaginstrumente und 14 Feuerwehr- und andere Instrumente – ein reiches Angebot. Darunter sind auffällig viele Cornets sowohl mit Pistons wie mit Drehventilen, letztere auch in der damals modischen Dreiecksanordnung, sowie eine breite Palette von Bassinstrumenten zu finden. Dass dieser Prospekt nur zwei (Wald-)Hörner und eine Zugposaune offeriert, lässt erkennen, dass sich Gottfrieds Sortiment an Blasmusiken richtet, nicht an klassische Orchestermusiker. Alle Instrumente konnten in «Normal-Stimmung» von 435 Hz oder in «hoher Pariser-Stimmung» von 551 Hz bestellt werden (Prospekt S. 4). Viele Modelle waren in zwei bis drei Qualitätsstufen erhältlich: «Qualität B, Extraprima» bezeichnet die «Solo- und Konzert-Instrumente» mit sechs Jahren Garantie, «Qualität A, Prima» sind «sehr gute» Instrumente mit drei Jahren Garantie, «Qualität Mittel» sind Anfängerinstrumente mit einem Jahr Garantie, bar zu bezahlen. Eine weitere Besonderheit von Gottfrieds Betrieb war, dass er über ein eigenes Atelier zur «elektrischen Vernickelung, Versilberung und Vergoldung» verfügte (Prospekt Umschlag und S. 1). Viele seiner Instrumente weisen eine so veredelte Oberfläche auf. Einige der erhaltenen Instrumente sind in diesem Prospekt wiederzufinden.

Gottfried präsentierte sich, wie sein Onkel Friedrich und viele andere Instrumentenmacher, 1914 an der Landesausstellung in Bern und erhielt nach Silber in Genf 1896 nun eine goldene Medaille, was er ab jetzt auf seinen Plaketten vermerkte ([140, 141]; Urkunde im Nachlass). Diese beiden hohen Auszeichnungen widerspiegeln die Anerkennung, die Gottfried und seiner Arbeit entgegengebracht wurde.

1927 übernahm Gottfrieds Sohn Hans Gottfried das Geschäft (Kaufvertrag im Nachlass). Er führte den Betrieb mit einem breiten Sortiment an Blasinstrumenten aus eigener Fertigung und Reparaturwerkstatt, ergänzt durch ein Verkaufsangebot mit Saiten-



[135] Gottfried Hirsbrunners Geschäft an der Casinostrasse in Aarau bot ein breites Sortiment von Musikalien an. Oben sind zwei Hörner zu erkennen, die sich heute im Nachlass im Stadtmuseum Aarau befinden. Sie stammen aus der Zeit der Gebrüder, 1. Hälfte 19. Jahrhundert, signiert «HIRSBRUNNER* A* SUMISWALD*».



Die Signaturen von Gottfried Hirsbrunner, die zum Teil von Hans Gottfried übernommen wurden. [136] Schlagstempel c1890–c1910; [137] rhombische Plakette ab 1896; [138] geschwungene Plakette spätestens ab 1904; [139] ovale Plakette, gleiche Zeit; [140] Rhombische Plakette ab 1914; [141] ovale Plakette ab 1914; [142] Gravur, nicht datierbar.

instrumenten und Musikalien, unverändert weiter. Hans Gottfried war zudem ein verzierter und gefragter Musiker auf verschiedenen Instrumenten (Amsler, Aarau, 54; mdl. Mitteilung von seiner Tochter Ruth).

Da er die Signatur «G. Hirsbrunner» auf den Plaketten und als Gravur nicht änderte, ist dieser Wechsel an den erhaltenen Instrumenten nicht zu erkennen. Zwei Gruppen von Instrumenten von Hans Gottfried sind jedoch datiert und lassen seine Produktionsweise rekonstruieren: (1) Die Militärintstrumente, denn im Unterschied zu Vater Gottfried lieferte Hans Gottfried an die Schweizer Armee, z.B. schon 1929 das Flügelhorn Nr. 650/825 der Sammlung Burri; (2) die Instrumente, die er für die Kadettenmusik Aarau gebaut und mit Jahr und Nummer gestempelt hat. Von jenen sind im Nachlass ein Verzeichnis und fünf Instrumente erhalten.

Wie viele Instrumente Hans Gottfried damals baute und in welchem Mass die Firma von Reparaturen und Handel lebte, ist unklar. Die Bestellungen der Armee, aber auch diejenigen der Blasmusiken waren unregelmässig (mdl. Informationen von seiner Tochter Ruth).

1939 stellte Hans Gottfried an der «Landi» in Zürich aus. Von der Konkurrenz waren O. Hofmann aus Bern, Hug & Co. Basel und Zürich und Rauber Frères S.A., Lausanne et Montreux anwesend (Katalog Landesausstellung 1939 im Nachlass).

1965 liquidierte Hans Gottfried das Geschäft. Historisches Material, darunter sechs Instrumente aus der Zeit der Gebrüder Hirsbrunner vor 1850, gab er ans historische Museum im Schössli Aarau. Teile des Werkzeugs gingen an seinen langjährigen Mitarbeiter Josef Maly, Buchs, der sie später Thomas Inderbinen weitergab, wo sie teilweise heute noch in Gebrauch sind.

Im Gegensatz zur Zählung durch Jakob und zur Abfolge der Plaketten von Friedrich in Grünen und Sumiswald, lassen die Signaturen von Gottfried nur partiell Rückschlüsse auf



[143] Die Instrumente von Gottfried und Hans Gottfried Hirsbrunner in der Sammlung Burri.

die Datierung der Instrumente zu, diejenigen von Hans Gottfried gar keine. In Gottfrieds Katalog von 1904 sind auf den Instrumenten zahlreiche unterschiedliche Gravuren und Plaketten zu erkennen, möglicherweise kreierte er ab und zu neue Plaketten oder aber verfolgte ein System, bei dem die Signatur seinen Qualitätsstandards entsprachen. Diese Vermutung beruht darauf, dass Gravuren in der Regel auf edleren Instrumenten zu finden sind. An erhaltenen Instrumenten festgestellt wurden folgende Signaturen:

- Die grosse ovale Plakette [133] erwähnt das Diplom von 1883. Sie war ab 1883, also noch zur Zeit Jakobs, und wohl bis 1896 in Gebrauch. Abgelöst wurde sie durch die Plakette, die die silberne Medaille von Genf 1896 erwähnt.
- Einzelne Instrumente sind mit Schlagstempeln «Hirsbrunner / Aarau» signiert, z.B. das Bassflügelhorn der Sammlung Burri Nr. 1214/605. Manchmal findet sich über dieser Signatur eine Lyra, darunter eine Verzierung [136]. Die Stempel sind wohl noch diejenigen von Jakob, es fehlt jedoch ein Vorname, was den Schluss nahelegt, dass sie von Gottfried angebracht wurden. So signierte Instrumente sind ihrer Faktur nach c1890–c1910 zu datieren.
- Eine grosse rhombische Plakette erwähnt nebst dem Diplom von 1883 die silberne Medaille 1896 von Genf [137]. Die damit signierten Instrumente stammen ihrer Faktur nach aus der Zeit um 1900, es ist aber nicht auszuschliessen, dass ältere Instrumente nachträglich mit dieser Plakette versehen wurden. Sie war wohl bis 1914 in Verwendung.
- Zur selben Zeit waren auch zwei Plaketten in Gebrauch, die keine Auszeichnungen erwähnen [138, 139]. Im Katalog von 1904 sind sie an mehreren Instrumenten zu erkennen.
- Mit seiner goldenen Medaille in Bern 1914 erreicht Gottfried Hirsbrunner seine höchste Auszeichnung. Die grosse rhombische Plakette [140] erwähnt jetzt diese Medaille sowie die silberne von Genf 1896 und ersetzt wohl die frühere Plakette gleichen Formats. Die ovale Plakette, die nur die goldene und keine älteren Medaillen erwähnt [141], löst nun wohl die früheren ovalen Plaketten ab.
- Die Gravur «G. Hirsbrunner / AARAU» [142] wurde offensichtlich für teurere Instrumente eingesetzt. Sie ist schon im Prospekt von 1904 zu sehen, aber auch auf Instrumenten, die in die Zeit Hans Gottfrieds zu datieren sind.

In der Sammlung Burri liegen zehn Instrumente von Gottfried und Hans Gottfried Hirsbrunner [143]. Drei davon sind Vater Gottfried zuzuordnen:

- Bassflügelhorn in Es Nr. 1214/605 mit drei Pistonventilen. Das Instrument ist sehr einfach gebaut. Es weist noch die alten Schlagstempel als Signatur auf [136]. Beides führt zur Datierung 1890–1900.
- Cornet in B mit Pistonventilen Nr. 372/554, Stimmtonhöhe 435 Hz [60]. Mit seiner reichen Gravur auf dem Schallstück und der starken Versilberung entspricht es exakt dem Solo-Cornet, Nr. 136 des Katalogs von 1904, Qualität Extraprima, Preis: 180–200 Franken. Der Preisunterschied zu 30 Franken für ein Schülerinstrument in «Mittel-Qualität» ist beträchtlich. Einige Schäden am Instrument wurden unsachgemäss repariert.
- Flügelhorn in hoch Es Nr. 1106/944 mit der geschwungenen Plakette [138]. Es ist vernickelt, hat drei Drehventile und Perlmutterverzierung auf den Drehknöpfen sowie

sogenannte *remontoirs*, Federspanner zum Nachstellen des Trommelfederdruckwerks. Diese Elemente entsprechen der «feinsten Maschine», wie sie im Katalog von 1904 für dieses Instrument angeboten wird (S. 11). Das Flügelhorn steht in der später nicht mehr üblichen tiefen Pariser Stimmtonhöhe von 435 Hz. Dies und die Konkordanz zum Katalog führen zur Datierung um 1905.

Weitere vier Instrumente sind nicht sicher einem der beiden Gottfried zuzuordnen:

- Die Trompete in B Nr. 375/910 ist vernickelt, hat drei Drehventile in Dreiecksanordnung und ist mit der geschwungenen Plakette signiert [138]. Dass sie ohne Perlmutter und *remontoirs* ausgestattet ist, weist sie als mittelteures Instrument aus. Sie hat die Stimmtonhöhe 440 Hz, welche im Katalog von 1904 noch nicht im Angebot war, daher ist sie später zu datieren. Wann in der Schweiz 440 Hz als Stimmtonhöhe üblich wurde, ist noch nicht erforscht.
- Basstrompete in Es Nr. 1044/909, drei Drehventile, vernickelt, graviert [142]. Auch dieses Instrument stimmt auf 440 Hz und ist in dieser Bauweise nicht im Prospekt vertreten, ist somit späteren Datums. Solche Basstrompeten waren lange in Gebrauch, in der Armee wurden sie erst 1934 abgeschafft (Biber, Bläsermusik, 202 und 223). In der Folge endet wohl auch die Nachfrage seitens ziviler Bläser nach Basstrompeten. Infolgedessen ist das Instrument auf c1910–1935 zu datieren.
- Die beiden Tenorhelikons in B mit drei Drehventilen Nrn. 1216/603 und 1215/604 gehören zum Ensemble einer Radfahrermusik in der Sammlung Burri. Sie haben nebst der geschwungenen Plakette von Hirsbrunner [138] die runde Plakette «VELO KLUB / DULLIKEN», ein Dorf unweit von Aarau. Im Katalog von 1904 bietet Gottfried Hirsbrunner gar keine Tenorhelikons an. Die beiden Instrumente sind im Vergleich zu seinen tieferen Helikons auffällig schlank und leicht gebaut – möglicherweise auf besondere Bestellung der Radfahrermusik Dulliken. Aufgrund ihrer Bauweise und weil sie einen Kranz aufweisen, sind sie auf c1890–1920 zu datieren.

Drei Instrumente der Sammlung Burri stammen mit Sicherheit von Hans Gottfried, da sie als Armeeinstrumente datiert sind. Sie weisen drei Drehventile in einfacher Verarbeitung sowie gemäss den Vorgaben der Armee keinen Kranz und keine Oberflächenbeschichtung auf:

- Flügelhorn in B Nr. 650/825, Armeestempel 1929 / No. 1093
- Bass in Es Nr. 736/–, Armeestempel 1930 / No. 1027. Die Zählung der Armeeinstrumente im 20. Jahrhundert ist ungeklärt. Nach dem System der fortlaufenden Nummerierung der Instrumente jedes Lieferanten würde man hier eine höhere Nummer erwarten als beim Flügelhorn vom Vorjahr.
- Althorn in Es Nr. 1191/595, Armeestempel 1939 / Nr. 73

5.1.4 Fazit

Dieses Kapitel entspricht in seinem Umfang der grossen Bedeutung, die die Instrumente von Schweizer Herstellern in der Sammlung Burri besitzen. Es zeigt die spezifischen Chancen dieser Sammlung für deren Erforschung auf. Viele Erkenntnisse können aus den Beständen direkt oder ausgehend von diesen gewonnen werden. Das Kapitel zeichnet primär und erstmals überhaupt ein Gesamtbild der Tätigkeit der Instrumentendynastie Hirsbrunner. Durch diesen roten Faden und die Erweiterung des Fokus auf die jeweilige Konkurrenz der Hirsbrunner entsteht ein Panoptikum der Entwicklung des Schweizer Instrumentenbaus und letztlich der hiesigen Blasmusik von c1820 bis c1930 aus der Optik der erhaltenen Instrumente.

Viele Fragestellungen können nur angedeutet werden und bleiben vertieften Recherchen vorbehalten. Die Entstehung der zivilen Blasmusiken in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist erst in Umrissen gezeichnet. Zu erkennen ist insbesondere, wie früh im internationalen Vergleich hierzulande das Laienmusizieren in Blasmusiken populär wurde. Auch wenn diese Thematik im folgenden Kapitel 5.2 aus einer zweiten Perspektive, derjenigen des Hundwil-Ensembles, beleuchtet wird, werden dennoch vertiefte Recherchen nötig sein um festzustellen, wer damals wann, wo und zu welchen Anlässen welche Musik gespielt haben könnte. Ebenfalls nur einseitig aus der Sicht des Instrumentenbaus beleuchtet werden konnten Fragen zur Entwicklung der Militärmusik [144]. Schliesslich werden die andern Schweizer Instrumentenmacher nur am Rand erwähnt. Sie standen jedoch Hirsbrunner handwerklich in nichts nach, nur in der Dauer ihrer Wirkungszeit. Eine breite Untersuchung zu Felchlin, Häfelen, Hertig, Wolf(f), Hug, Wahlen, Reiner u.a.,

[144] Bernische Militärmusiker 1804–1840, Illustration aus der *Brunnenchronik*, Band 2, S. 75 des Sigriswiler Pfarrers Karl Howald, Mitte 19. Jahrhundert (Burgerbibliothek Bern M.h.h. XXIIb Band 2, 75). Howalds Darstellung konzentriert sich auf die Uniformen der Zeit, die Zuordnung der Instrumente zu den Jahren scheint hingegen willkürlich, sind sie doch alle Teil der Feldmusikbesetzung dieser Zeit. Es ist gut denkbar, dass Howald Instrumente von Hirsbrunner als Vorlagen benutzte.



zu den von ihnen erhaltenen Instrumenten, zu ihren Beziehungen zu Musikvereinen und zur Armee, zur Frage, wer auch Instrumente importierte, also *revendeur* war, steht noch aus. Die Geschichte der Militärmusik und des zivilen Blasmusikwesens ist noch nicht vollständig geschrieben worden, obwohl oder vielleicht gerade weil sie wesentlich umfangreicher ist als die Geschichte etwa der Kirchen- oder der Orchestermusik.

To play and to display?

Die Frage nach der Spielerlaubnis historischer Instrumente stellt sich im Bereich der Blasmusikinstrumente zwar weniger häufig als bei Orchesterinstrumenten, doch ihren grundsätzlichen Charakter verliert sie deswegen nicht. Es gilt zu entscheiden, welche Instrumente unter welchem Regime zu konservieren sind. Denn die Sammlung Burri eröffnet aufgrund ihrer Breite gerade im Bereich der Blasmusik die Chance, historische Besetzungen wieder aufleben zu lassen – aber zu welcher Nutzung und wem sollen die Instrumente zur Verfügung stehen? Der Dokumentationsfilm *Roulez tambours. Die Geschichte der Schweizer Militärmusik* von 1982 (Armeeфильмдienst und TV-SSR), in dem die Militärbesetzungen vom 18. bis ins frühe 20. Jahrhundert nachgestellt wurden, zeigt auf, wie vielfältig die Aspekte einer solchen Erforschung der Blasmusikgeschichte sind. Es geht nicht nur um Instrumente und Besetzungen, sondern ebenso um musikalische Fragen und letztlich um Aspekte der gesellschaftlichen Funktion dieser Musizierform. Burri liess für diese Filmaufnahmen viele seiner Instrumente aus. 'Gespielt' wurden sie pantomimisch, auf der Tonspur sind moderne Instrumente zu hören.

Die Frage nach der Spielerlaubnis soll hier am Beispiel der Hirsbrunnerinstrumente diskutiert werden. Denn die dieser Einzelstudie zugrunde liegende Recherche des Autors eröffnet exemplarisch den Weg hin zur Einlösung des in Kapitel 3 vorgeschlagenen neuen Paradigmas der Konservierung. Die Basis dafür bildet die Datenbank der erhaltenen Instrumente von Hirsbrunner bis c1930 (online-Stellung geplant www.hkb-interpretation.ch, sie wird laufend aktualisiert). Da die kuratorische Praxis der Museen und Sammlungen bekannt ist, kann aus dieser Datenbank abgelesen werden, welche Instrumente unter welchem Regime konserviert werden. Die Palette reicht von gut gesichert und nur zu Forschungszwecken angespielt in den Museen Basel, Aarau, Genf, Nürnberg und im Schweizer Nationalmuseum über weniger sicher in bespielten Sammlungen bis zu unsicher in Privatbesitz oder in Sammlungen deren Zukunft nicht gesichert ist. Einige Instrumente befanden sich in solchen Sammlungen und sind heute verschollen. Aufgrund der Datenbank kann die Rarität der Instrumente bestimmt und zudem festgestellt werden, wo ähnliche Modelle liegen. Gemäss dem neuen Paradigma könnten Instrumente, von denen Dubletten in gesicherter Situation vorliegen, für Forschungszwecke wie der klingenden Rekonstruktion historischer Besetzungen genutzt werden.

So führt die Erkenntnis, dass das Flügelhorn Nr. 1 von Jakob Hirsbrunner in der Sammlung Burri ein bedeutendes Instrument ist, zu einer Neubeurteilung, einer Einschränkung der Spielerlaubnis. Und die Feststellung der Seltenheit der frühen Hirsbrunnerschen Ventilinstrumente mit Klinkendrückern bestätigt die bisherige restriktive Praxis. Für die Holzinstrumente resultiert aus der Datenbank hingegen die überraschende Erkenntnis, dass sie zwar rar sind, dass aber von jedem Typus genügend Instrumente in gesicherten Sammlungen erhalten sind, dass demzufolge andere restauriert und wieder spielbar ge-

macht werden könnten. Solches würde etwa die Möglichkeit eröffnen, eine Feldmusik des frühen 19. Jahrhunderts zu rekonstruieren, wofür von den Holzinstrumenten eine Pfeife, etwa neun Klarinetten, ein Basshorn und eines oder zwei Fagotte erforderlich wären.

Für die Sammlung Burri resultiert folgendes Bild für die Konservierung ihrer 40 Instrumente von Hirsbrunner:

- Regime B gilt für den Buccin Nr. 13/25, das Horn Nr. 587/738 und das Flügelhorn Nr. 370/578.
- Regime C gilt für die restlichen drei Instrumente der Gebrüder Hirsbrunner: die beiden Naturtrompeten Nrn. 586/32 und 585/724 sowie das Horn Nr. 103/109.
- Regime D gilt für fast alle Instrumente: Sie können an Projekte und Studierende ausgeliehen werden, nicht aber an das allgemeine Publikum.
- Regime E ist denkbar für die vier Clairons, die Fanfare und das ovale Bariton, die alle mit dem ovalen Stempel Hirsbrunner / Sumiswald signiert sind [125]. Sie könnten etwa in Kursen der Sammlung selber, allenfalls sogar als Probierinstrumente für das Publikum in der Ausstellung eingesetzt werden.

Es zeigt sich an diesem breit abgestützten Beispiel, dass das bewusst einfach gehaltene Konzept von nur fünf unterschiedlichen Regimes der Konservierung plausible und auch praktisch durchführbare Antworten auf die Frage *to play or to display?* anbietet. Dies ist eine gute Voraussetzung dafür, dass sich das neue Paradigma in der konservatorischen Praxis auch so umsetzen lässt, dass es seinen Zweck erfüllen kann. Selbstredend lassen sich erst aufgrund konkreter Erfahrungen mit diesem Konservierungskonzept dessen Stärken und Schwächen aufzeigen.

5.2 Das Hundwil-Ensemble. Eine Spurensuche

Ce qui fait le caractère unique de cette collection, c'est la présentation d'orchestres suisses au complet, avec tous leurs accessoires, que ce soit pour la musique militaire, folklorique, cycliste, etc... De tels ensembles, présentés de façon groupée, permettraient à un Musée de montrer immédiatement au public des ensembles cohérents, spectaculaires et compréhensibles.

Bruno Kampmann, Expertise 2011, 1

Innerhalb der Sammlung Burri besitzen Instrumentenensembles einen hohen Stellenwert. Karl Burri war bestrebt, seinen Besucherinnen und Besuchern vollständige Instrumentenfamilien wie die Saxophone oder die Kantonstrommeln, und Ensemblebesetzungen wie die Sammlung aus Hundwil, ein Bataillonsspiel aus der Zeit um 1890, eine Radfahrermusik, eine Feuerwehrmusik, ein Bläserquintett, ein Schweizer Volksmusikensemble, eine ungarische Zigeunerkapelle und eine Dixieland-Band präsentieren zu können.

Diese Ensembles wurden mehrheitlich durch ihn selber zusammen gestellt. Ursprünglich zusammengehörig sind drei davon: die Sammlung Hundwil, die Radfahrermusik und die Schalmesmusik aus Basel. In seiner Expertise hebt der französische Kenner und Sammler Bruno Kampmann diese Schweizer Ensembles als das eigentlich Herausragende der Sammlung Burri hervor (vgl. Eingangszitat).

Die Sammlung aus Hundwil, ein Dorf und Landgemeindeort im Kanton Appenzell Ausserrhoden, hat Karl Burri 1977 als Ensemble erworben. Sie umfasst 17 Instrumente, von denen einige signiert sind, und 49 Notenbücher [145, 146]. Die Instrumente sind zwar gut konserviert, befinden sich aber aus dem Blickwinkel einer musikalischen Spielbarkeit mehrheitlich in schlechtem Zustand, zudem sind einige unvollständig. Die Notenbücher hingegen sind in gutem Zustand und ziemlich vollständig erhalten.

Das Ensemble erweckt zunächst den Eindruck einer Ansammlung von ausgesonderten Kuriositäten, von «odds and ends». Wer jedoch näher hinschaut, gerät ins Staunen ob der raren Instrumente, darunter drei datierte Hörner aus dem 18. Jahrhundert, oder darüber, dass in den Notenbüchern verschiedene Repertoires so gut überliefert sind, dass wir die Musik gleich spielen könnten. Was hatten diese Objekte miteinander zu tun? Hörner aus der Mozartzeit mit Ventilophikleiden und Notenbüchern einer Blasmusik aus der Mitte des 19. Jahrhunderts? Vieles dazwischen fehlt, lässt es sich rekonstruieren?

Bei noch näherem Hinsehen entpuppt sich das Ensemble dann als eigentliche Sensation: die «Instrumente und Notenbücher der Türkischen Musik und der Musikgesellschaft Hundwil / AR, 18./19. Jahrhundert», wie ein Schild in der Ausstellung sie bezeichnet, sind von grösstem historischen Interesse. Dieses Ensemble ist das vermutlich älteste derart umfassende Quellenmaterial zu den Anfängen einer Blasmusikkultur in der Schweiz. An ihr können Besetzung und Repertoire einer Musikgesellschaft in der Zeit der Genese einer zivilen Blasmusik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts abgelesen werden.



[145, 146] Die Instrumente und Bücher der Sammlung Hundwil, wie sie im Museum in Zimmerwald bis 2008 ausgestellt waren (Fotos Heidi Zimmermann).

Da dies bisher nicht bekannt war, wurde die Recherche für dieses Kapitel zu einer eigentlichen Spurensuche. Die Hinweise, die im erhaltenen Material aufzuspüren sind, ergänzt durch die Rekonstruktion des Fehlenden, fügten sich zu einem Bild dieser noch kaum bekannten Welt einer entstehenden Musikgesellschaft zusammen.

Im Zuge dieser Recherche gelang es überhaupt erst, die Zusammenhänge zwischen den Objekten des Hundwil-Ensembles zu verstehen, verlorene Teile wiederzufinden, Instrumente mit ihren Steckbögen zusammenzuführen und die Notenbücher drei zusammengehörigen Sets unterschiedlicher Herkunft und Verwendung zuzuordnen. Aufgrund der erhaltenen Instrumente, kombiniert mit überlieferten Besetzungsangaben, der Abfolge der Stücke und mit den Notizen der Bläser in den Büchern, gelang es schliesslich, Einblicke in die Musizierpraxis der ersten Hälfte und Mitte des 19. Jahrhunderts zu gewinnen. Eine Musizierpraxis, bei der jeder Bläser sein Notenbuch pflegte und nachführte und in welche die instrumententechnischen Neuerungen des 19. Jahrhunderts, wie die Erfindung der Ventile, behutsam übernommen wurden, ohne dass dabei am musikalischen Konzept viel geändert wurde – ganz im Gegensatz zu den Reformen, wie sie zeitgleich in der französischen Militärmusik stattfanden (vgl. Kapitel 5.3, S. 185f).

Bekannt und in der Literatur nachgezeichnet ist die spätere Entwicklung des zivilen Blasmusikwesens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Biber nennt die Zahl von 120 Schweizer Blechmusikvereinen um 1860 (Blasmusik, 138). Nager zeigt für denselben Zeitraum die «wechselseitige personelle Verflechtung» der zivilen Bauernmusiken mit der Militärmusik in der Schweiz nach (Forschungsprojekt, 7f). Hofer verweist darauf, dass zivile Musikgesellschaften sowohl von heimkehrenden Militärmusikern wie auch von Volksmusikanten ins Leben gerufen worden sind, oder dass sie auf der Tradition der städtischen Musiker beruhten, mitunter auch zum Zweck der Nachwuchsausbildung (Blasmusikforschung, 201f).

Die Entstehung der zivilen Blasmusikkultur, die in die Zeit vor 1850 anzusetzen ist, konnte bisher hingegen noch kaum erforscht werden. Carter erkennt im Psalmblasen durch Laien im Kanton Bern seit dem 16. Jahrhundert eine der weltweit frühesten Formen des Laienmusizierens auf Blechblasinstrumenten (Carter, Bern). In Kapitel 5.1.1 (S. 132f) konnte gezeigt werden, dass in Sumiswald und Bern schon kurz nach 1800 eine Knaben- bzw. eine Kadettenmusik entstanden und dass in Schnottwil und Sumiswald lange vor 1850 zivile Musikgesellschaften existierten. Dies sind jedoch nur vereinzelte Quellen, die es nicht erlauben, über das Blasmusikwesen dieser Zeit Schlüsse zu ziehen oder sogar deren Entwicklung aufzuzeigen. Mit einer Auswertung der Erkenntnisse aus dem Hundwil-Ensemble könnte dies möglich werden. Denn im Unterschied zu den erwähnten Gründungsurkunden und Besetzungsbeschlüssen lassen sich anhand dieser Quelle viel konkretere Erkenntnisse zum Instrumentarium, zur gespielten Musik und zum sozialen Hintergrund sowie zum Zusammenspiel dieser Faktoren gewinnen.

Eine solch umfassende Aufarbeitung aller Aspekte dieser Quelle kann hier jedoch nicht geleistet werden. Eine solche müsste die gefundenen Spuren weiterverfolgen und deren Interpretation vertiefen. Von Interesse wäre es etwa, (1) das Repertoire aus musikalischer Sicht zu betrachten, (2) die Bläser, von denen wir Namen und Herkunft teilweise aus den Büchern kennen, zu identifizieren und aufgrund ihrer Herkunft den sozialen

Kontext der Hundwilmusik festzustellen und (3) die erhaltenen Quellen anderer Musikgesellschaften dieser Zeit hinzuzuziehen zugunsten eines erweiterten Blickfelds – dies ergäbe ein eigenes Buch.

Im Folgenden beschränke ich mich daher in knapper Form auf die Sichtung und Aufarbeitung des Quellenmaterials, auf eine Spurensuche mit dem Zweck, einer erweiterten Recherche Grundlagen zu geben. Dabei skizziere ich zunächst die Geschichte des Ensembles und seines Umfelds und gehe danach stichwortartig in Form einer Bestandsaufnahme auf die Instrumente und die Notenbücher ein.

Zur Geschichte des Hundwil-Ensembles, ein Überblick

Karl Burri erwarb das Ensemble 1977 für 11'000 Franken von der Musikgesellschaft Hundwil (Dokumente im Appendix A [232]). Letztere hatte diesen wertvollen Bestand 1976 vom Schweizerischen Landesmuseum (SLM, heute Schweizer Nationalmuseum) zurückerhalten, wo er seit 1915 als «Depositum 2655 Pfarrer G. Alder, Hundwil» gelegen hatte. Die Eingangsliste von 1915 und die Karteikarten des SLM, 1963 ergänzt durch Fotografien, halten die Elemente des Depositums Alder exakt fest. Diese Dokumente liegen heute bei der Sammlung. Offenbar hat ein Pfarrer Alder die wohl längst nicht mehr benutzten Instrumente und Notenbücher der örtlichen Musikgesellschaft als wertvoll erkannt und 1915 dem Landesmuseum übergeben. Deren Wert wurde damals mit 100 Franken beziffert.

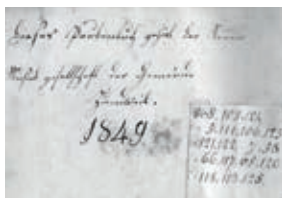
Wieso die Instrumente mit Ausnahme der Fagotte im ersten Inventar der Sammlung Burri hohe Nummern erhielten ist unklar. Hohe Nummern haben in der Regel Instrumente, die nach c1985 zur Sammlung kamen oder die damals im Estrich lagen (vgl. Kapitel 2.2, S. 33f), beides trifft hier nicht zu. Es ist denkbar, dass das Hundwil-Ensemble damals nicht ausgestellt war. Besonders wertvolle Objekte habe Karl Burri laut seinem Bruder Fritz nicht immer im Museum aufbewahrt.

Hundwil kann seine «Dorfmusik» in historischen Dokumenten weit zurückverfolgen:

- Die Existenz einer Türkenmusik im Appenzellischen ist mehrfach belegt, etwa 1798 bei der unfreundlichen Verabschiedung des Abtes von Sankt Gallen, der vor Napoleons Truppen floh (diesen Hinweis verdanke ich Thomas Fuchs, Kurator des Museums Herisau). Unfreundlich deshalb, da Napoleon in seiner Garde eine eben solche Türkenmusik hatte. Die Appenzeller machten dem Abt mit dem Auftritt ihrer Janitscharen deutlich, auf wessen Seite sie standen. Napoleons Militärmusik war damals das Vorbild einer Türkenmusik und bestand aus 12 Klarinetten, davon ein *chef de musique*, 2 Oboen, 4 Hörnern, 2 Trompeten, 4 Fagotten, 1 Piccolo, 2 Terzflöten, 4 Serpente, 2 Posaunen, 2 Bassposaunen und Schlagwerk, bestehend aus Triangel, Cinellen, Schellenbaum, Trommel und grosser Trommel (Fétis, Militaire, 363).
- 1816 gelangten angeblich Instrumente nach Hundwil: «1760 gehörte diese Türkenmusik zur Grenadierkompanie in Herisau und wurde 1816 wieder aufgelöst. Die Instrumente gingen wieder zurück an die Musikgesellschaft Hundwil, welche also schon bestand» (Festführer zu einem Jubiläum der Musikgesellschaft Hundwil im Juli 2011, Seite 40; die Quellenbasis der Aussage ist ungeklärt. An diesem Fest wurde das Ensemble in Hundwil ausgestellt, wie Burri es beim Kauf zugesichert hatte).



[147] Türken- oder Janitscharenmusik. Wandmalerei im Restaurant Krone, Hundwil. Datierung ungewiss. Von links: Naturtrompete, zwei Naturhörner, vier Klarinetten, zwei Fagotte, grosse Trommel, Cinellen, Trommel, Triangel und Schellenring mit der Aufschrift «Hundwil 1712».



[148] Einband des Paukenbuchs von Set B₁ «Dieses Paukenbuch gehört der neuen [!] Musikgesellschaft der Gemeinde Hundwil. 1849». Daneben wurde eine Repertoireliste eingeklebt. Solche Listen sind in vielen Notenbüchern zu finden. Einige davon sind datiert und lassen Rückschlüsse auf die musikalische Entwicklung zu.

* Unter Ventilophikleide verstehe ich Bassinstrumente mit Ventilen, die in ihrer schmalen Bauweise von der Ophikleide abstammen. Sie unterscheiden sich darin und in ihrem Klang wesentlich von der deutschen Tuba und dem französischen Saxhorn Basse und Contrebasse. Die Bläser in Hundwil nannten das Instrument in ihren Notenheften einfach Ophikleide.

- Eine Wandmalerei, die heute im Restaurant Krone in Hundwil angebracht ist, zeigt eine Janitscharenmusik mit ihren typischen Perkussionsinstrumenten grosse Trommel, Cinellen und Schellentamburin [147]. Auf letzterem steht «Hundwil. /1712». Die Bedeutung dieser Jahrzahl und die Frage nach der Datierung dieser Malerei bleiben zu klären. Nach heutigem Wissensstand ist die Darstellung im 19. Jahrhundert entweder gemalt oder restauriert worden (auch diese Auskunft verdanke ich Thomas Fuchs).
- Um 1849 verdichten sich insbesondere in den Notenbüchern die Spuren musikalischer Aktivität in Hundwil. Offenbar entstand damals laut einer Notiz im Paukenbuch eine «Neue Musikgesellschaft» [148], das 2. Fagottbuch erwähnt als Datum den 30. September 1849. Es ist denkbar, dass damals der erste Auftritt dieser neuen Musikgesellschaft stattfand. Die Bläser spielten aus gebundenen Büchern mit einem umfangreichen Repertoire (Set B₁) von zunächst vermutlich 120 Stücken. Ihre Besetzung lässt sich anhand der Notenbücher rekonstruieren (zur Entwicklung der Besetzung [157]).

Diese Neue Musikgesellschaft war immer noch eine Janitscharenmusik wie sie in Illustration [147] zu sehen ist. Ihre Besetzung umfasste noch keine Ventilinstrumente, sondern Naturtrompeten und -hörner; Bassinstrumente waren die Fagotte, noch nicht Ventilophikleiden* oder Tuben. Vermutlich gehörte eine Bassposaune dazu, deren Notenbuch jedoch verloren zu sein scheint. Bezeichnend im Wortsinn ist eine Formulierung auf dem Titelblatt der Cinellenstimme von Set B: «Zimblonbuch für die Türkisch-Musik in Hundwyl», man verstand sich weiterhin als Türkenmusik.

Auf den Notenbüchern finden sich die Namen der Bläser. Eine Recherche nach ihnen könnte allenfalls feststellen, aus welcher sozialen Schicht sie kamen (dank der Nennung von Flurnamen sollte eine Identifizierung möglich sein). Da wir ab der Vereinsgründung 1886 wiederum die Namen kennen, könnte sogar eine soziologische Entwicklung dieser Blasmusik nachgezeichnet werden.

- Zwischen 1849 und 1852 erfuhr die Musikgesellschaft Hundwil eine starke Erweiterung des Repertoires und der Besetzung. Neue Stücke, u.a. ein Dutzend aus den Büchern der Musikgesellschaft Rorschach (Set A), wurden in die bestehenden Bücher von Set B₁ notiert. Die modernen Ventilinstrumente wie Althorn, Ventiltrompete, Basstrompete und Ventilophikleide halten in der Besetzung Einzug [157]. Für sie wurde das aktuelle Repertoire in Heften notiert (Set B₂), das hauptsächlich aus den neueren Stücken bestand, den Nummern höher als 120 in Set B₁. Offenbar wurden damals von den ursprünglichen Stücken Nrn. 1 bis 120 nur noch wenige gespielt. Dies

ist ein Indiz, dass Set B₁ mit seinen ursprünglichen 120 Stücken vor 1849 entstanden ist. Zumindest ist es kaum vorstellbar, dass der Grundkorpus des Repertoires von Set B₁ nach nur knapp drei Jahren obsolet geworden wäre – eine weitere Spur, die es zu erforschen gilt.

- 1854 entstand mit Set C ein weiteres Repertoire mit 27 Stücken in kleinen Büchlein. Ein Teil davon entstammt dem nach 1849 ergänzten Repertoire in Set B₁₊₂.
- 1886 erfolgte die Gründung der Musikgesellschaft Hundwil als Verein mit den neun Mitgliedern August und Reinhard Brunner, Johann Jakob und Konrad Mösli, Johannes und Johann Jakob Menet, Konrad Stricker, Johannes Knöpfel und Johannes Rechsteiner (laut Festführer von 2011, 35). Eine Fotografie, die in diese Zeit zu datieren ist, könnte anlässlich der Gründung gemacht worden sein und zeigt eine vierzehnköpfige Blasmusik [149]. Die Herren wären demnach die oben Genannten, die Jugendlichen konnten noch nicht Vereinsmitglied werden. Die Besetzung zeigt, dass sich seit 1854 musikalisch wenig verändert hat, vgl. [157]. Weiterhin führen die Klarinetten die Melodie, der Es-Klarinetist ist wohl der Leiter, die Mittel- und Bassstimmen sind Blechblasinstrumente, das Schlagwerk weist immer noch den typischen Schellenbaum auf.
- 1908 fand eine Neuinstrumentierung statt (Festführer von 2011, 44). Es ist denkbar, dass Klarinetten und Schlaginstrumente des erhaltenen Hundwil-Ensembles bis zu diesem Zeitpunkt in Gebrauch waren.
- 1915 gab Pfarrer G. Alder das Material als Depositum ins Landesmuseum Zürich.



[149] Die Musikgesellschaft Hundwil im Fotostudio, möglicherweise anlässlich der Vereinsgründung 1886. Das Studio ist höchstwahrscheinlich dasjenige von Johann Jakob Jucker in Herisau, auf dessen Fotografien der hier verwendete Hintergrund mehrfach zu sehen ist (mdl. Auskunft von Thomas Fuchs, Kurator des Museums Herisau). Besetzung von hinten rechts nach links: Es-Klarinette (möglicherweise der Leiter), 2 C- oder B-Klarinetten, Schellenbaum, Cornet, Flügelhorn, Cornet, die letzten drei mit Drehventilen. Vorne von rechts: Bass und 2 Tenorinstrumente mit Wiener Ventilen, grosse Trommel, Althorn mit Drehventilen, von oben bedient, vermutlich Blattfedern, Trommel, Bass mit Drehventilen, von oben bedient, vermutlich Blattfedern. Alle Blechblasinstrumente haben auffällige Einsteckbögen, wohl für Transpositionen Es und As. Die drei abgebildeten Klarinetten sind vermutlich mit denjenigen in der Sammlung Burri identisch. Der Schellenbaum befindet sich heute im Museum Herisau. Alle andern auf dieser Foto erkennbaren Instrumente sind nicht erhalten.

Die Instrumente

Schon ein erster Blick auf die erhaltenen 17 Instrumente lässt erkennen, dass es sich dabei nicht um eine vollständige, kohärente Besetzung handelt. Das Hundwil-Ensemble gleicht eher einem Sammelsurium aus Überresten verschiedener Formationen, die nacheinander bestanden. Es lassen sich drei historische Schichten unterscheiden:

- 1) Die drei Naturhörner von Haltenhof und Glier und möglicherweise die Klarinette von Sutter stammen aus dem ausgehenden 18. Jahrhundert und bilden die älteste Schicht. Es ist denkbar, dass sie zu der oben erwähnten Herisauer Türkenmusik gehört hatten und demnach 1816 in den Besitz der Musikgesellschaft Hundwil gekommen wären, als die Türkenmusik aufgelöst wurde (s.o.).
- 2) Eine mittlere Schicht aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bilden die beiden Klarinetten von Lutz, die Bassposaune und die beiden Inventionshörner (Hörner, die mit Steckbögen und Stimmzügen ausgerüstet sind), die die Naturhörner in der Besetzung ergänzt oder ersetzt haben könnten. Vermutlich gehören die beiden Fagotte auch zu dieser Schicht. Es scheint sich dabei um Barockfagott-Nachbauten aus dem 19. Jahrhundert zu handeln, hierzu wären vertiefte Expertisen notwendig.
- 3) Die jüngste Schicht, die an den erhaltenen Instrumenten und in den Notenbüchern gut erkennbar ist, bilden die Ventilinstrumente. Im mittleren Register ersetzten damals Trompete und Cornet mit Ventilen die Naturinstrumente, im Bassregister lösten Ventilophikleiden die Fagotte ab.

Dass die erhaltenen Instrumente tatsächlich alle in der Musikgesellschaft Hundwil zum Einsatz kamen, ist nicht mehr als eine nahe liegende Hypothese, die auf dem Eintrag «aus dem Besitz der aufgelösten Musikgesellschaft Hundwil» des Depositscheins des Landesmuseums von 1915 beruht. Es ist nicht auszuschliessen, dass Elemente der Sammlung auf andern Wegen in dieses Ensemble gekommen sind.

Die folgende Liste führt alle Instrumente des Ensembles auf. Die Signaturen auf den Instrumenten sind halbfett hervorgehoben. Die vier Nummern zur Identifizierung der Instrumente bezeichnen in dieser Reihenfolge: Nummer in [150] (Querverweise im Kapitel benutzen diese Nummer) / Nummer im alten Inventar Burri / Nummer im neuen Inventar Burri / Nummer im Depositum Alder im Landesmuseum [232].

Klarinette in Es 1 / 1168/651 / 26	Bartholomäus Lutz (1756–1833), Wolfhalden AR, frühes 19. Jh. (Kälin Blasinstrumente, 59), Buchsbaum, 6teilig, 5 Messingklappen, Hornringe.
Klarinette in C/B 2,2a / 1169/653 / 25,27	Bartholomäus Lutz , Wolfhalden AR, frühes 19. Jh., Buchsbaum, 6teilig, 5 Messingklappen, Hornringe, Stimmöffnung am Becher, Birne fehlt. 2 Mittelstücke für B- und C-Transposition, dasjenige für C ist die Nr. 2a [150] und die Nr. 27 des Depositums. 2 Hebel sind für die B-Transposition verlängerbar.



Klarinette in C
3 / 1170/652 / 24

Sutter A Appenzell, vermutlich Ende 18. Jh. 5teilig, Buchsbaum, 5 Messingklappen, Horn- und Metallringe. Von Sutter sind nur 4 signierte Instrumente bekannt, er ist als Person nicht identifiziert (Kälin, Blasinstrumente, 97f).

Fagott
4 / 518/654 / 29

Unsigniert, mittelbraun gebeizt, 5 Messingklappen, möglicherweise durch Karl Burri restauriert. Die Herkunft beider Fagotte ist unklar. Sie zeigen kaum Benutzerspuren. Dies führt zur Vermutung, dass sie gegen Mitte des 19. Jh. als Nachbauten von Barockfagotten hergestellt worden sind und kurz danach durch die Ventilophikleiden ersetzt wurden, wie es in den Notenbüchern zu erkennen ist.

Fagott
5 / 519/655 / 28

Unsigniert, mittelbraun gebeizt, 5 Messingklappen, laut Offerte von Burri [232] vor 1977 restauriert. Kommentar vgl. Fagott Nr. 4.

[150] Die «Instrumente und Notenbücher der Türkischen Musik und der Musikgesellschaft Hundwil / AR, 18./19. Jahrhundert», wie sie heute präsentiert werden. Die Zahlen auf dem Bild entsprechen in der Tabelle jeweils der ersten Nummer des Instruments.

Cornet 6 / 1224/656 / 1	Unsigniert, Stimmzug mit B bezeichnet, Bögen für G, F, E und Es erhalten, passender Steckstift wohl durch Burri ergänzt. 3 Stölzel-ventile, verzierter Kranz wie Nr. 9, könnte daher von Dürschmidt stammen.
Trompete 7 / 1223/657 / 2	Unsigniert, 3 Wiener Ventile, Drückwerk fehlt, Bogen für G erhalten, verzierter Kranz wie Nr. 9, könnte daher von Dürschmidt stammen. Eine Vermessung durch Myers zeigt eine äussert enge Bohrung und einen mittleren konischen Mensurverlauf, der zwischen Trompete und Cornet liegt. Es könnte sich hierbei um ein bewusst eng gebautes Instrument für Schüler handeln.
Basstrompete 8 / 1225/658 / 3	Unsigniert, 3 Wiener Ventile, Kranz, Aufsteckbögen für B und A (als Kombinationsbogen) erhalten.
Ventilophikleide 9 / 1222/659 / 6	Christian Wilhelm Dürschmidt (1803–1873) / Neukirchen bei Adorf in Sachsen . 3 Wiener Ventile, Aufsteckbögen in B, A und As erhalten, verzierter Kranz. Dürschmidt (1803–1873) wirkte als Instrumentenmacher und -händler in Neukirchen. Sein Bruder Johann Jacob ist 1847–1857 in der Schweiz nachweisbar (Dullat, Verzeichnis, 121), genau im Zeitraum, als in Hundwil gemäss den Notenbüchern solche Ventilophikleiden in die Besetzung aufgenommen wurden. Das Kornett Nr. 6 und die Trompete Nr. 7 gleichen diesem Instrument und könnten ebenfalls von Dürschmidt gebaut worden sein.
Ventilophikleide 10 / 1221/660 / 5	August Heinrich Rott in Wien , Einsteckbögen für F und Es erhalten, 3 Wiener Ventile. Rott wirkte in Prag, unterhielt aber 1845–1849 eine Filiale in Wien (Dullat Verzeichnis, 396). Aus dieser Zeit muss das Instrument stammen. Es wurde möglicherweise durch Karl Burri restauriert.
Bassposaune in Es 11 / 1226/661 / 4	Unsigniert, mit Doppelzug. Identische Instrumente finden sich in den Sammlungen Leipzig (Heyde Trompeten, 191, Tafel 29) und Willisau.
Naturhorn 12 / 1227/662/13	Christian Gottfried Glier/in Neukirchen/1782 , 3½ Windungen, innen geschwärzter Schallbecher, mit grüner Schnur umwickelt. C.G. Glier (1753–1828) ist der Begründer einer Blechblasinstrumentenmacherfamilie in der Neukirchner Region. Er war Schüler des Grossvaters von C.G. Eschenbach (Instrument Nr. 13; Dullat Verzeichnis, 168 f).
Inventionshorn 13 / 989/663 / 11	Carl Gottlob Eschenbach / in Neukirchen 1820 . Die Schlagstempel C[orno] No 2 auf der Stütze im Stimmzug verweist darauf, dass

das Horn zu einem Paar gehört und als tiefes zweites Horn gebaut worden ist. Die originalen Steckbögen in **DIS** und **F** besitzen eine auffällige Dreiecksform, bei der Zapfen und Mundrohr aufeinander gelötet sind. Eschenbach war eine weit verzweigte vogtländische Blechblasinstrumentenmacherfamilie. Carl Gottlob (1790–1868) wirkte in Dresden (Dullat, Verzeichnis, 137).

Inventionshorn
14 / 1230/664 / 12

Höchste Transposition C, unsigniert. Bogenaufnahme abgeändert, keine Bögen erhalten.

Naturhorn
15 / 1229/665 / 10

Macht Iohann Gottfried Haltenhof, in Hanau am Mayn, 1784, 3½ Windungen. Da Johann Gottfried Haltenhof 1783 82-jährig gestorben war, hat sein Sohn Johann Heinrich (1752–1833) dieses und das folgende Instrument Nr. 16 gebaut und noch mit der Signatur seines Vaters versehen (Dullat, Verzeichnis, 188). Die beiden Haltenhof-Hörner bilden ein Paar: Der Schlagstempel **II** auf dem Kranz und das weite Schallstück dieses Instruments verweisen darauf, dass es als tiefes zweites Horn des Paares gebaut ist.

Naturhorn
16 / 1228/666 / 9

Macht Iohann Gottfried Haltenhof, in Hanau am Mayn 1786, 3½ Windungen. Die Schlagstempel **I** auf dem Kranz und das enger gebaute Schallstück lassen erkennen, dass es das hohe erste Horn des Paares ist. Originale Bögen in **G** und **F** (tiefe Stimmung). Verschollen ist ein weiterer baugleicher Bogen, wie er auf Foto 14 des SLM zu sehen ist. Durch Martin Mürner restauriert.

Schallstück
17 / 1231/- / 7

Unsigniert, gespielt, unvollständig. Verwendung rätselhaft: Teil einer Ventilophikleide (dagegen spricht, dass sich keine alten Lötstellen für Ventile finden) oder eines Natur-Bassinstruments?

div. Steckbögen
- / -/- / 14

Das Landesmuseum inventarisierte die Steckbögen der Blechinstrumente getrennt von den Instrumenten als Nr. 14. Viele sind mit weisser Tusche angeschrieben. Die Eingangsliste verzeichnet deren 13, auf den 1963 gemachten Fotografien sind 28 Steckbögen zu sehen. Die Differenz ist dadurch zu erklären, dass beim Eingang 15 Bögen noch auf den Instrumenten steckten. Von den 28 Bögen auf den Fotos sind 22 heute noch beim Ensemble, 6 sind verschollen. Eindeutig zugeordnet werden können: 1 zur Trompete, 4 zum Kornett, 2 zur Basstrompete, 3 zur Ventilophikleide von Dürrschmidt, 1 zur Ventilophikleide von Rott, 2 zum Horn von Haltenhof und 2 zum Horn von Eschenbach. 3 Hornbögen (F, Es und Kombinationsbogen C) gehören zusammen, sie gehörten ev. zum verschollenen Horn Nr. 8 des Depositums. 4 Trompeten- oder Cornetbögen (F, D, Kombibogen E, langer Kombibogen) passen zu keinem erhaltenen

Instrument. Von den verschollenen Bögen gleichen 2 Hornbögen denjenigen der Haltenhof-Hörner. Die restlichen 4 verschollenen Bögen gehören zu Horn, Trompete oder Cornet und sind aufgrund der Foto keinem Instrument des Ensembles zuzuordnen.

Trommelschläger 1 vorhanden, 1 verschollen
- / - / - / 21

Zum Depositum Pfr. Alder und damit zum Hundwil-Ensemble gehören laut Eingangsliste und Karteikarten des Landesmuseums folgende weiteren Instrumente:

Waldhorn Das Depositum Alder umfasste laut Eingangsliste 6 Hörner. Nr. 8 ist verschollen, dessen SLM-Karteikarte fehlt. Das Instrument fehlte laut Buchführung des SLM schon 1963, als die Sammlung fotografiert wurde.
- / - / - / 8

Schellenbaum Mit Bandelier. Im Besitz der MG Hundwil, ausgestellt im Museum Herisau [158].
- / - / - / 15

Triangel Mit Schläger. Im Besitz der MG Hundwil, ausgestellt im Museum Herisau.
- / - / - / 17

Cinellen "Zimbeln». Im Besitz der MG Hundwil, ausgestellt im Museum Herisau.
- / - / - / 18

Diverses Bandelier Schellenbaum, 2 Trommelbandeliers, 2 Holzlöffel, Holzkiste. Alle diese Utensilien und auch die Holzkiste, in der das Material wohl nach Zürich gebracht worden war, sind verschollen.
- / - / - / 16,19,20,22,23,36

Grosse Trommel Im Museum Herisau, 18. Jahrhundert. Sie war nicht Teil des Depositums, sondern blieb immer im Besitz der Musikgesellschaft Hundwil, (diese Auskunft verdanke ich Herrn Max Erni, Musikgesellschaft Hundwil).
- / - / - / -

To play or to display?

Die Frage nach der Spielerlaubnis, wie sie in jedem Kapitel gestellt wird, ist für diese Instrumente grundsätzlich mit *to display* zu beantworten. Sie sind rar und fragil, bei einigen wäre allein schon die Restaurierung zur *soundability* ein zu grosses Risiko. Die meisten Instrumente sind heute unvollständig und beschädigt. Das Ensemble Hundwil ist daher primär eine Herausforderung für die Forschung. Bei näherem Hinsehen ergeben sich grosse Unterschiede in der Beurteilung. Dies ist insofern von Bedeutung, als allfällige weitere Forschungen zum Hundwil-Ensemble auch an einer klingenden Rekonstruktion des historischen Klangbilds interessiert sein könnten. Hierfür wären nur wenige der erhaltenen Instrumente geeignet.

- Spielverbot (Regime A) erhalten die drei Klarinetten von Lutz und Sutter, da sie sowohl rar wie fragil sind und eine Restaurierung zu grosse Risiken eingehen würde.
- Kurz angespielt werden dürfen die fünf Ventilinstrumente Cornet, Trompete, Basstrompete und Ventilophikleiden. Sie sind zwar rar (Wert 1), aber nicht derart fragil (Wert 2), dass solches nicht möglich sein sollte, um Erkenntnisse etwa zur Stimmtonhöhe gewinnen zu können (Regime B).
- Die drei Naturhörner des 18. Jahrhunderts sind Raritäten (Wert 1), aber nicht fragil (Wert 3). Wie in Kapitel 3.3 gesehen, resultiert aus dieser Situation zwar Regime C, was jedoch insofern unbefriedigend ist, als dies der hohen Rarität des Instruments nicht gerecht wird. Hier muss situativ eher für Regime B entschieden werden. Die beiden 1784 und 1786 datierten Hörner von Haltenhof sind gut spielbar und eignen sich laut Martin Mürner gut für das Repertoire ihrer Zeit, zum Beispiel für die Hornkonzerte von Mozart (komponiert 1782–86).
- Die Bassposaune ist weder rar noch fragil (je Wert 2, dies ergibt Regime C) und könnte zur *soundability* restauriert werden.
- Die Fagotte letztlich können weder als rar (Wert 3) noch als fragil (Wert 2) bezeichnet werden. Sie stehen demzufolge unter Regime D und können für Projekte auch ausgeliehen werden, etwa zugunsten einer allfälligen klingenden Rekonstruktion der Hundwilmusik aus der Zeit des Repertoires B₁.

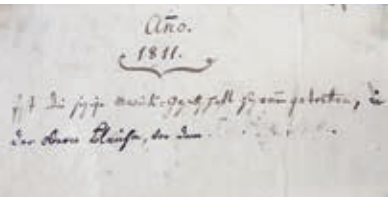
Die Notenbücher

Erst die Verbindung der Instrumente und historischen Dokumente mit den erhaltenen Notenbüchern macht das Hundwil-Ensemble zur einzigartigen Quelle zur frühen Blasmusik. Die Querbezüge zwischen den Büchern, die die damalige Besetzung fast vollständig wiedergeben, und dem unvollständig erhaltenen Instrumentarium erlauben es, die damalige Musizierpraxis zu rekonstruieren.

Die Eingangsliste des Landesmuseums von 1915 vermerkt 61 Notenbücher, heute sind es 49, wo die restlichen 12 liegen, ist unklar. Es handelt sich um handschriftliche Einzelstimmen, die mehrheitlich nicht in einem Zug geschrieben sind, sondern offenbar fortlaufend nachgeführt wurden. Sie wurden bisher nicht im RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*) erfasst. Die Bücher sind eher klein, ein Teil davon ist aber ziemlich umfangreich. Im Rahmen meiner Spurensuche konnte ich Überraschendes feststellen: Die erhaltenen 49 Bücher oder Hefte sind Teile von drei unterschiedlichen, zusammengehörenden Sets, die ich im Folgenden als A, B und C bezeichne. Jedes Set umfasst Stimmbücher einer je gut rekonstruierbaren Blasmusikbesetzung, Partituren gibt es keine. Die Repertoires der Sets unterscheiden sich, doch einzelne Stücke sind in zwei Sets enthalten, mindestens ein Stück in allen drei [154–156].

Set A: 14 gebundene Bücher und 1 Heft, c1811 bis c1840 aus Rorschach

Höhe: 10,5–15,5 cm, Breite 21–23 cm, Dicke 2,5–5 cm. Fast alle zum Binden beschnitten. Enthalten sind 273 Stücke eines Tanz- und Unterhaltungsmusikrepertoires: Märsche, Walzer, Geschwindmärsche, Pas redoublés, Doppler Märsche (im 2/4-Takt), Allemanden, Eccossaisen, einzelne Hopser und weitere Stücke. Nicht alle Bücher sind vollständig. Einige Vermerke in den Büchern verweisen auf Rorschach, keiner auf Hundwil. Wie



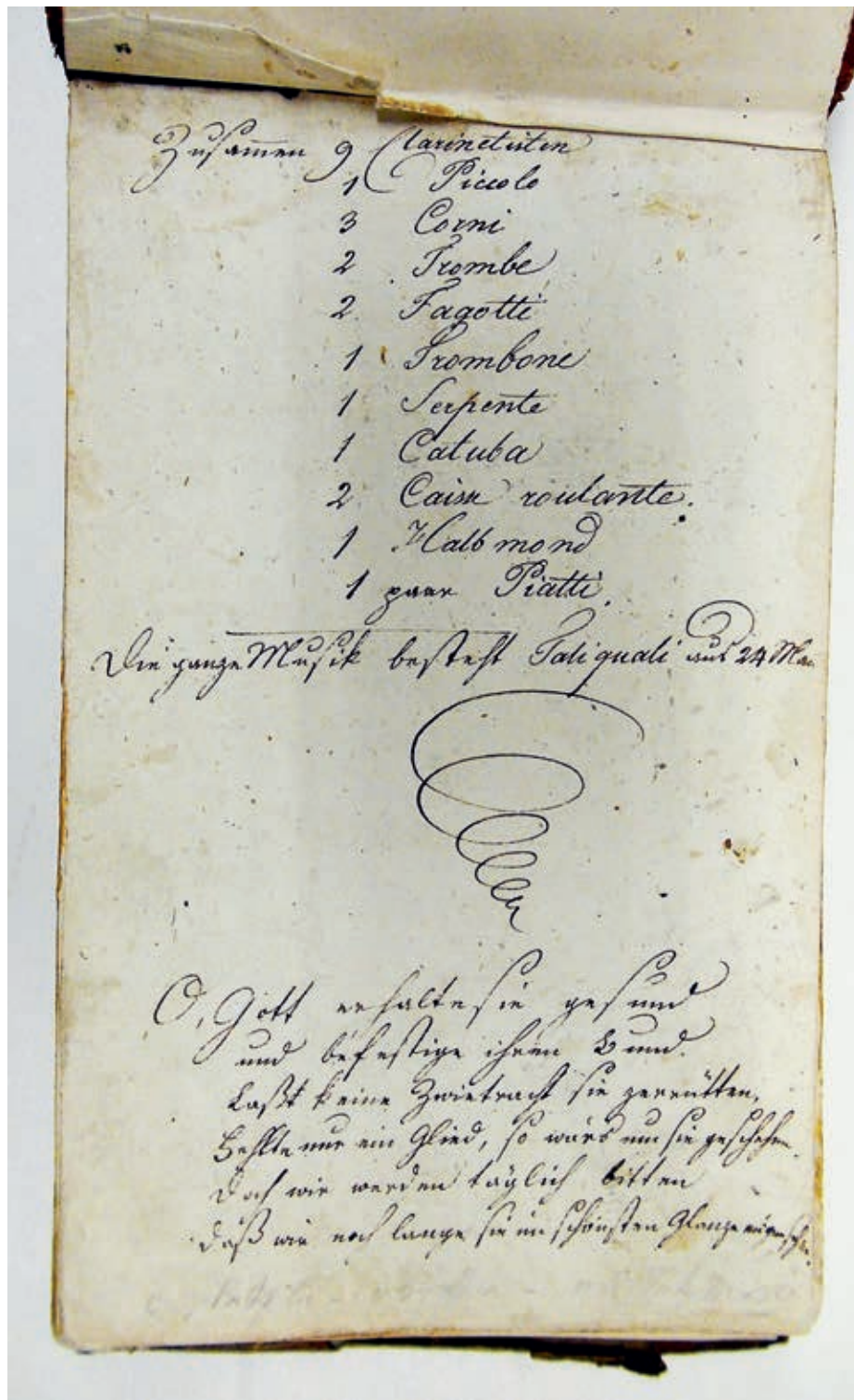
[151] Im Heft der grossen Trommel von Set A findet sich das früheste, in diesem Notenmaterial vermerkte Datum: «Anno 1811 ist die jezige Musick=Gesellschaft zusammengetreten, in der oberen Bleiche, vor dem...» (es folgt eine Rasur). Ist dies eine Art Gründungsvermerk? Und wenn ja, von welcher Musikgesellschaft?

das Set nach Hundwil kam, und ob es hier je in Gebrauch war, bleibt zu klären. Ein Dutzend Stücke daraus wurden zwischen 1849 und 1852 in das Hundwiler Set B₂ übernommen.

In den Einbänden finden sich Repertoirelisten, die teilweise datiert sind, zum Beispiel im Buch Clarinetto I von J. Hedinger: «1834. No. 1, 2, 3, 5, [?], 237, 251, 252». Aufgrund dieser Listen kann die Entwicklung des Repertoires verfolgt werden. Sie werden im Folgenden vermerkt unter Angabe der höchsten Stücknummer und einer allfälligen Datierung.

Dieses Set A umfasst:

- «Clarinetto Imo / in Es». Unvollständig, nur ab Nr. 85.
- «Clarinetto I.mo in B». Auf dem Einband: «J. Hedinger.» Repertoireliste von 1834 (höchste Nummer: 252).
- «Clarinetto I.mo in B.» Unvollständig, nur bis Nr. 231. Repertoireliste (höchste Nummer: 199).
- «Clarinetto 2do B», Besitzervermerk: «G. Jakob Graf, in Rorschach. 1828». Unvollständig, nur bis Nr. 253. Repertoirelisten von 1828 (höchste Nummer: 192), 1830 (höchste Nummer: 199), 1831 (höchste Nummer: 222) und undatiert (höchste Nummer: 241).
- «Clarinetto 2do B / J. Jos. Rothfuchs / 1830». Stücke ergänzt bis 272. Repertoirelisten von 1836 (höchste Nummer: 272) und undatiert (höchste Nummer: 85); weitere Listen wegen Farbflecken unleserlich.
- «Clarinetto Secondo / in B / [?] Baumgartner / in Rorschach». Repertoirelisten von 1830 (höchste Nummer: 227), 1836, 1837 und 1838 (höchste Nummer je 272).
- «Clarino Primo» [Naturtrompete in Es] / B.F.R. R[orschach?] / 1821». Teilweise zweistimmig. Repertoirelisten von 1822 (18. Februar, deren höchste Nummer: 108), 1823 (Jänner, höchste Nummer: 150?), 1834 (höchste Nummer: 252), 1836, 1837 und 1838 (höchste Nummer je 272?). Auf letzter Seite ist ein «Clapptrompet Solo» für ein nicht identifiziertes Stück notiert.
- «Corno Primo.» Naturhorn in Es. Zwei undatierte Repertoirelisten (höchste Nummern: 222 bzw. 262).
- «Corno Secondo. / 1832.» Naturhorn in Es, Notiz: «Johann Joseph Zoltan in Rorschach / und gebunden im Jahr 1832 / von [?] Graf.» Repertoirelisten von 1835 (höchste Nummer: 262) und 1836 (höchste Nummer: 272).
- «Corno I° & 2^{do}». Rest des Titels verblichen. Im Einband: «Johann Michael Egger [?] / in Rorschach / den 16. Juni 1828». Dies ist eine Stimme für einen weiteren Hornisten, der wechselnd eine der Hornstimmen übernimmt. Mehrere undatierte Repertoirelisten.
- «Bassposaune / 1832». Notiert in C, Bassschlüssel. Enthält Nrn. 30–269. Besetzungsliste auf Seite 3 [152]. Zwei undatierte Repertoirelisten.
- «Fagotto. / Imo». Unvollständig, nur ab Nummer 30.
- «Fagotto Ildo». Undatierte Repertoirelisten.
- «Tamburo / Grande. / R: V: / 1830». Notiz im Einband: «Anno. / 1811. / Ist die jezige Musick-Gesellschaft zusammengetreten» [151]. Mehrere undatierte Repertoirelisten.
- «Ventiltrompete in As». Dünnes Heft ohne Einband. Enthält die Stücke Nr. 210–276 und einzelne tiefere Nummern, eines ist zweistimmig notiert. Dies ist eine spätere Ergänzung der Besetzung, ein erstes Ventilinstrument. Möglicherweise erfolgte dies,



[152] Auf Seite drei des Posauenbuchs der Rohrschacher Musik, Set A, ist eine Besetzung von «Taliquali 24 Mann» notiert. Sie entspricht fast exakt den erhaltenen Notenbüchern.

als das Set in Hundwil gespielt wurde. Dort wurde nach 1849 eine Ventiltrompete in As geblasen (vgl. Set B₂).

Im Posaunenbuch von Set A findet sich auf Seite 3 eine Besetzungsliste [152]: «Zusammen 9 Clarinetisten / 1 Piccolo / 3 Corni / 2 Trombe / 2 Fagotti / 1 Trombone / 1 Serpente / 1 Catuba [höchstwahrscheinlich grosse Trommel] / 2 Caisse roulante. / 1 Halbmond / 1 paar Piatti. / Die ganze Musik besteht Taliquali aus 24 Mann». Diese Besetzung stimmt mit den erhaltenen Büchern von Set A nahezu überein, es fehlen hierzu Bücher für drei der neun Klarinetten (möglicherweise haben zwei Bläser aus demselben Heft gespielt und es gab gar nicht mehr als die erhaltenen Klarinettenbücher), das Piccolo, den Serpent, zwei Trommeln («Caisse roulante»), den Halbmond (Bezeichnung für einen einfachen Schellenbaum) und die Piatti (Cinellen). Die letzten drei Schlagwerkspieler besaßen allenfalls selber keine eigenen Noten.

Wo sind die fehlenden Bücher geblieben? Die Musikgesellschaft Rorschach erklärt auf Anfrage, keine Noten mehr aus dem 19. Jahrhundert zu besitzen. Viel Material sei bei einem Brand in den 1860er Jahren zerstört worden (Mail 26.12.2011 von Präsident Roald Aebischer).

Set B: 10 gebundene Bücher und 10 Hefte, 1849 und später

Dieses Notenset ist im Gegensatz zu A eindeutig Hundwil zuzuordnen. Einige Hefte verweisen auf das Dorf und nennen zudem ihren Besitzer. Das Set besteht aus verschiedenen zeitlichen Ebenen an denen sich ein work in progress einer Blasmusik und ihres Repertoires beobachten lässt. Im Folgenden wird zwischen dem Grundbestand B₁ und dessen Ergänzungen B₂ unterschieden.

Set B₁: 10 gebundene Bücher und 1 Heft. Unterschiedliche Masse: Höhe 10,5–16,5 cm, Breite 21–26 cm, Dicke 1,5–2,5 cm. Instrumentenabbildungen auf den Einbänden [153]. Enthalten sind hauptsächlich Märsche sowie einzelne Walzer, Schottisch, Ländler, Galopp, Feldschritt (ein 2/4-Takt) und auch die Marseillaise («Marseliano», Nr. 25). Viele Stücke sind gar nicht bezeichnet oder nur mit Adagio, Allegro oder Presto überschrieben.

Das Repertoire scheint zunächst aus 120 Stücken bestanden zu haben, wie es der Flötist Martin Signer auf seinem Buch notiert. Dies könnte der Stand um 1849 gewesen sein, als sich laut Paukenbuch eine «neue» Musikgesellschaft formierte. Es bleibt zu klären, ob die Bücher 1849 neu waren oder ob sie schon vorher in Gebrauch gewesen waren (wofür Indizien sprechen, s.u.). Die meisten Bücher von Set B₁ enthalten nach Nr. 120 bis Nr. 162 weitere Stücke, die wohl fortlaufend in diesen Büchern eingetragen wurden. Die Notiz «folgende Stücke wurden an der Ostern 1852 aufgeführt: 124, 125, 137, 111, 144, 154, 156, 103, 127, 244, 149» im Es-Klarinettenbuch zeigt, dass diese Nachträge damals zumindest bis Nr. 156 schon existierten (244 ist ein Sonderfall). Zwölf dieser nachgetragenen Stücke sind aus Set A kopiert, unter Angabe der Quelle: «No. [Zahl] v. R[orschach]».

Set B₁ besteht heute aus:

- «Clarinetto» [in Es]. Repertoireliste im Einband («folgende Stücke wurden an der Ostern 1852 aufgeführt»; höchste Nummer 156).
- Klarinette I in B. Titelkleber fehlt. Griffabelle und «Aufgaben»-Liste und weitere Notizen auf Einband.
- «Clarinetto Secundo, J. K[?, zerstört]sso.» Undatierte Repertoirelisten und musikalische Notizen.
- «Flöto Primo.» in Es. Seite «Dieses Flöto Buch Primo mit 120 Stuk gehört dem Martin Signer im Schmedshauß» [Schmidhus bei Hundwil]. Demnach muss es auch eine zweite Flötenstimme gegeben haben. Repertoireliste auf Einband.
- «Trompeta = Primo.» in Es. Naturtrompete 1, die zweite Stimme fehlt. Bis Nr. 158 nachgeführt, 132–156 fehlen. Spätere Eintragungen auch für Ventiltrompete, bei welcher laut eingetragenen Griffen das erste Ventil einen Halbton, das zweite einen Ganzton vertieft.
- «Cornu Secundo» [in Es]. Zweites Naturhorn, das erste fehlt. Bis Nr. 159 nachgeführt, 151–156 fehlen. Spätere Eintragungen für Ventilinstrument, wenige Stücke fehlen.
- «Corno Basso» [in Es]. Notiz Seite 2: «Dieses Basshorn Buch gehört der Musik-Gesellschaft in Hundwil, übersezt im Jahr 1849». Nur bis Nr. 120, viele Stücke fehlen. Repertoirelisten auf eingelegtem Blatt. Dieses dritte Horn spielt meist mit dem ersten oder zweiten unisono.
- Fagott I [in B], Titelkleber fehlt. Nur bis Nr. 120. Undatierte Repertoireliste (höchste Nr. 120). Offenbar ersetzten mit Set B₂ die Ventilophikleide oder das Bombardon die Fagotte und dieses Buch wurde nicht mehr benutzt und daher nicht mehr weitergeführt.
- «Fagott / Sekund Buch [in B] / Joh. Jakob / Zuberbühler. Auen 1849.» [153] Stücke nur bis 127 nachgetragen, sowie «Nr. 157 für das Bombardon [durchgestrichen] Ophicleide». Dies lässt den Schluss zu, dass die Stimme nach dem Ausscheiden von Fagott II durch den Spieler der Ventilophikleide benutzt wurde (vgl. Instrument Nr. 9 und Ophikleidenstimme in Set B₂).
- «Zimblonbuch / für die Türkisch=Musik / in Hundwyl.» Notiert bis Nr. 162, einige Stücke fehlen, möglicherweise solche, in welchen die Cinellen nicht mitspielen.
- «Paukenbuch / 1849.» Notiz auf Seite 2: «Dieses Paukenbuch gehört der neuen [!] Musikgesellschaft der Gemeinde Hundwil. 1849». Einband mit Pergament eingefasst. Nachgeführt bis Nr. 145, bis das Buch voll war. Möglicherweise hat der Spieler die restlichen Stücke in ein anderes, inzwischen verschollenes Heft notiert. Undatierte Repertoireliste (höchste Nummer: 125), Stückliste nach Taktarten geordnet auf hinterem Einband.



[153] Einband des «Fagotto Sekund Buch» von Johann Jakob Zuberbühler von Auen, datiert 1849 (Set B₁).

Set B₂: 9 Hefte, c1852. Dünne blaue Notenhefte mit unterschiedlichen Massen: Höhe 9–12 cm, Breite 15,5–20 cm, Dicke 0,5–1,5 cm. Sie sind eine Ergänzung zu Set B₁, als offenbar für eine Anzahl in die Musikgesellschaft neu integrierter, moderner Ventilinstrumente sowie für eine dritte Klarinette Noten benötigt wurden. Die neuen Instrumente erhielten nicht das vollständige Repertoire von Set B₁, sondern nur die aktuell benutzten Stücke. Das waren nur noch zehn aus den ersten 120 Stücken von Set B₁, sowie die Mehrzahl der dort



[154] Dieses Stück ist in allen drei Sets enthalten: In A ist es als Marsch bezeichnet, Nr. 238, dies ist die Stimme der 1. Es-Klarinette.



[155] Dasselbe Stück in Set B, als «Feldschritt» bezeichnet, Nr. 152, Stimme der 1. B-Klarinette. Im ersten Teil unisono mit der Es-Klarinette, im zweiten Teil im Terzabstand, im Trio im Sextabstand.



[156] Dasselbe Stück in Set C, wie in Set A als «Marsch» bezeichnet, Nr. 17, 1. Es-Klarinette. Dass die Töne und Zeilenumbrüche identisch sind mit Set A [154] und dass nur kleine Differenzen in der Notation der Dynamik und Artikulation bestehen, lässt annehmen, dass dies eine direkte Abschrift davon ist.

später nachgetragenen Nummern 121 bis 159, teilweise bis 163. Nicht jedes Heft weist das identische Repertoire auf. Seiten für noch fehlende Stücke wurden freigelassen.

Die Stimmen Althorn, Trompete und Corno verweisen alle auf Johann Jakob Knöpfel. Es ist ungeklärt, ob dies Alternativinstrumente desselben Bläusers sind und daher nie gleichzeitig gespielt wurden, oder ob mehrere Bläser diesen Namen hatten, zum Beispiel Vater und Sohn.

- «Clarinetto / Terzo in B / Joh. Ulrich Signer.» Bis Nr. 147
- «Trompete in As & B / für / Johannes Knöpfel / in / Hundwyl». Bis Nr. 156. Ventilinstrument, meistens in As, einzelne Stücke «in hoch B», musikalisch eine Mittelstimme. Sie könnte für die erhaltene Trompete Nr. 7 geschrieben sein.
- «Althornbuch [in B] / für / Joh. Jacob Knöpfel / im Aeschen / in Hundwil». Bis Nr. 159, dies ist musikalisch eine Mittelstimme.
- «Flügelhorn [in B] für Jak. Frischknecht. / 1853.» Bis Nr. 162, Mittelstimme.
- «Trompete I.a [in Es] / für / Joh. Jacob Knöpfel / in Hundwyl.» Bis Nr. 164 und weitere Stücke. Mittelstimme für Ventiltrompete.
- «Corno in As [und hoch B] / für Joh. Jacob Knöpfel / im Aeschen / in Hundwyl.» Ventilinstrument. Die Stimme könnte für das erhaltene Cornet Nr. 6 geschrieben sein.
- «Basstrompete für / Konrad Engler.» Bis Nr. 155. Undatiertes «Register» des Repertoires bis Nr. 148 auf der letzten Seite.
- Hohes Bassinstrument, Titel fehlt. Klingend im Bassschlüssel notiert, entsprechend Fagott I von Set B₁ (ist es dessen Ergänzung oder Ersatz?). Könnte gut mit Instrument Nr. 9 (hohe Ventilophikleide) gespielt worden sein. Auf einem Reststück des Titelklebers ist wohl «1852» zu entziffern.
- «Johannes Nägeli / im Sonder / in Hundwyl». Ventilophikleide in F (erkennbar an der Griffabelle hinten im Heft), klingend notiert. Entspricht musikalisch Fagott II von Set B₁ und ist vermutlich dessen Ersatz. Könnte gut mit Instrument Nr. 10 gespielt worden sein. Bis Nr. 162, danach eine Seite verklebt mit vermutlich 163. Nr. 163 in Register auf Einband erwähnt.

Set C: 13 Bücher + 1 Heft von 1854

Dieses dritte Set C ist stärker in sich geschlossen als A und B: identische Bücher, gleiche Schrift, identisches Repertoire in allen Stimmen. Ausser der Stimme für die ersten Klarinetten und einer allfälligen Flöte scheint nichts zu fehlen. Beschreibung: Höhe 11 cm, Breite 18 cm, Dicke 1 cm, Instrumentenbezeichnung und «1854» auf jedem Einband. Fast alles von derselben Hand notiert. Enthalten sind 27 Stücke mit den Bezeichnungen Marsch, Feldschritt, Walzer, Polka, Schottisch, Ländler, Galopp, Lied. Ein Teil der Stücke stammt aus Set B, aus dessen späterem Repertoire ab Nr. 121. Festgestellte Konkordanzen: $4_c = 132_b$, $5 = 142$, $6 = 149$, $7 = 144$, $14 = 156$, $15 = 151$, $16 = 137$, $17 = 152$ ($= 238_a$; [154–156]), $18 = 146$, $19 = 158$. Die Hefte sind kaum halb gefüllt und weisen keine Benutzerspuren auf.

Im Unterschied zu den andern Sets finden sich nur einzelne Korrekturen und keinerlei Notizen, Besitzernamen oder Repertoirelisten. Wurde es gar nicht benutzt? War es für einen Zweck notiert worden, den es nicht erfüllen konnte (etwa weil die Formation, für die es verfasst wurde, aufgelöst wurde)? Im Rahmen eines Forschungsprojekts der Hochschule Luzern zu den Blechblasinstrumenten in der Schweizer Volksmusik 1850–1950 (Leitung: Franz Xaver Nager) wurden einige Stücke daraus in einem experimentellen Arrangement mit Blechbläserquintett eingespielt.

Set C umfasst diese Stimmbücher:

- «1. Clarinetto in Es»
- «2. Clarinetto in Es». Die zweistimmigen Führung der hohen Es Klarinette ist selten, sie sei in Österreich, Bayern und Preussen üblich gewesen (Fétis, Militaire, 364).
- «2. Clarinetto in B». Divergiert musikalisch von der 2. Es-Klarinette.
- «1. Trombe in B». Begleitstimme.
- «2. Trompe [sic] in B». Begleitstimme.
- «Althorn in B». Begleitstimme mit Einwüfen in musikalischen Übergängen.
- «Flügelhorn in B». Begleitstimme.
- «Trombe in Es». Ventilinstrument. Alles einstimmig, ob zwei Instrumente gespielt haben wie der Titel «Trombe» vermuten lässt, ist nicht geklärt. Nr. 27 für Flügelhorn.
- «Ophicleid in Es». Klingend notiert, aufgrund des Tonumfangs sehen wir, dass dies von einer Ventilophikleide, nicht von einer Klappenophikleide gespielt wurde. Eine solche in F / Es von Dürrschmidt ist erhalten (Instrument Nr. 9). Spielt die hohe Basstimme (wie in Set A und B₁ das 1. Fagott, in B₂ die Ophikleide; analog zum heutigen Es-Bass).
- «Bombardon in Es». Klingend notiert. Spielte die tiefe Basstimme (2. Fagott Set A und B₁; analog zum heutigen B-Bass).
- «Kleine Trommel»
- «Grosse Trommel»
- «Platten»
- Heft ohne Titel, gleiches Format, blaue Deckel. Musikalisch fast identisch mit der grossen Trommel – ist das die Schellenbaumstimme?

Ensemble Hundwil

	<i>Erhaltene Instrumente</i>	<i>Set A Ab 1811</i>	<i>Liste in Posaune Set A</i>	<i>Set B₁ 1849</i>	<i>Set B₁₊₂ ca. 1852</i>	<i>Set C 1854</i>	<i>Foto c1886</i>
<i>Melodie-stimmen</i>	3 Kl	6 Kl	9 Kl	3 Kl 1 Fl	4 Kl 1 (+1*) Fl	3 Kl	3 Kl
<i>Mittel-stimmen</i>	1 Cornet 5(+1*)N-Hn 1 V-Tp 1 Basstp	3 N-Hn 2 N-Tp 1 V-Tp	3 (N-)Hn 2 (N-)Tp	2 N-Hn 1(+1*)N-Tp	3 V-Hn? 4 V-Tp 1 Flügelhn 1 Althorn 1 Basstp	2 Tp B 1 Althn 1 Flügelhn 1 Tp Es	2 Cornets 1 Althn 1 Flügelhn 2 Tenorhn
<i>Bass-stimmen</i>	1 Basspos 2 V-Oph 2 Fg 1 Bass?	1 Basspos 2 Fg	2 Fg 1 Basspos 1 Serpent	2 Fg Basspos?	1 V-Oph 1 Bassinstr (Bomb.?)	1 V-Oph 1 Bomb	2 Bässe
<i>Schlagwerk</i>	gr. Tr Schellenb Cinellen (2 kl. Tr Perk*)	gr. Tr	1 gr. Tr 2 kl. Tr Halbmond Cinellen	Zimblen gr. Tr	Zimblen gr. Tr	gr. Tr kl. Tr Cinellen Schellenb?	gr. Tr kl. Tr Schellenb

[157] Die Besetzungen, wie sie am Material des Hundwil-Ensembles abzulesen sind.

Abkürzungen:

Kl = Klarinette

Fl = Flöte oder Piccolo

Hn = Horn

Tp = Trompete

Pos = Posaune

Oph = Ophikleide

Bomb = Bombardon

Tr = Trommel

N- = Natur-

V- = Ventil-

* Fehlende Elemente, die zwingend existiert hatten (aufgrund der Karteikarten des SLM oder der Tatsache, dass eine 1. oder 2. Stimme existiert, die andere aber fehlt).

Fazit

Fast jedes Element des Hundwil-Ensembles ist von besonderem Interesse: Die Klarinetten sind Produkte regionaler Hersteller, vier Hörner sind auf dem Instrument datiert, die Instrumente mit Wiener Ventilen sind Raritäten, die Trompete Nr. 7 und das Schallstück Nr. 17 sind rätselhafte Unikate. Jedes der Instrumente verlangt nach einer vertieften Recherche zum Instrumentenbau und zu seinem Weg nach Hundwil. Dasselbe gilt für die Notenbücher, deren genaue Untersuchung Einblicke ins Repertoire und in die Musizierpraxis dieser Zeit bis hin zur Identifizierung der Musikanten erlauben wird.

Doch erst als Ensemble erhalten die Elemente wie beschrieben ihre besondere Bedeutung. Erst aufgrund der inhaltlichen Beziehungen zwischen den Instrumenten, Notenbüchern und den historischen Dokumenten können dieser Quelle detaillierte Informationen entlockt werden. Aufgrund dieser Querverbindungen entsteht ein lebendiges Bild des damaligen Musizierens, wie es schon im vorliegenden Kapitel erkennbar wird, das sich auf die Erfassung der Quelle beschränkt. Aufgrund vertiefter Recherchen wird dieses Bild zweifellos noch wesentlich differenzierter, farbiger werden.

Als Zusammenfassung des oben Dargestellten und gleichzeitig als Ausgangspunkt solcher weiterführenden Forschungen mag die Synopse in Illustration [157] dienen. Sie fasst die gemachten Beobachtungen aus musikalischer Sicht zusammen. Am besten lässt sich die Entwicklung der Besetzung erkennen, wenn wir sie nach Funktion der Instrumente im Satz unterscheiden: Melodie, Harmonie, Bass und Rhythmus. Das Notenset A aus Ror-

schach, das möglicherweise nur am Rande einen Bezug zum zehn Kilometer entfernten Hundwil besitzt, ist hier miteinbezogen.

Die Entwicklung, die sich an den Quellen ablesen lässt, führt von einer Türkenmusik, wie sie das Set A auflistet, zu einer eher kleinen Blasmusik um 1886. Zahlreiche Blechblasinstrumente mit Ventilen halten ab c1850 Einzug. Im Bass ersetzen Ventilophikleiden die Fagotte. In Set C scheint auch die Bassposaune weggelassen worden zu sein und die Fotografie von c1885 zeigt, dass die Ventilophikleiden inzwischen durch Tuben ersetzt worden waren. Mit diesen stehen jetzt einfacher zu spielende und voller (grundtöniger) klingende Bassinstrumente zur Verfügung. In den Mittelstimmen verdrängen Ventiltrompete, -cornet und -horn die Naturinstrumente.

Die wesentlichen Elemente des musikalischen Satzes jedoch bleiben konstant. Die Melodie führen die Klarinetten in B und hoch Es und das Schlagwerk besteht durchgehend aus grosser und kleiner Trommel, Cinellen («Zimbeln») sowie dem Schellenbaum, dem eigentlichen ‚secret leader‘ des Hundwil-Ensembles. Im Unterschied zu den Besetzungen der Armee und vieler Schweizer Blasmusiken, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts zur reinen Blechbesetzung wechselten (Biber, Bläsermusik, 103ff), bleibt die Musikgesellschaft Hundwil eine traditionelle Türkenmusik. Fazit: «Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi. Mi sono spiegato?» (aus Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*) – zwar können wir am Hundwil-Ensemble viele Veränderungen feststellen, doch im Kern des Musizierens blieb im Verlauf des 19. Jahrhunderts in Hundwil alles Wesentliche konstant.

Vieles bleibt zu erforschen: von Details wie Benutzungsspuren an den Instrumenten und Notizen in den Büchern über die Entwicklung der Besetzung und des Repertoires bis zur historischen und soziologischen Einordnung des Materials. Aber schon die vorliegende erste Spurensuche zeigt den grossen Wert des Ensembles auf als Quelle zu den Anfängen der zivilen Blasmusiktradition in der Schweiz.



[158] Der «secret leader» des Hundwil-Ensembles: Der Schellenbaum, der heute im Museum Herisau steht. Er zieht den roten Faden durch die Geschichte der Hundwil-Musik.

5.3 Adolphe Sax aus der Sicht der Instrumentensammlung

«Sax» [das Saxophon] war [die] letzte grosse Erfindung.

Karl Burri, zitiert im *Berner Oberländer* 1992, vgl. Appendix B, [242]



[159] Porträt von Adolphe Sax inmitten der Saxophonfamilie. Links des Porträts hängt das Alto in F Nr. 419/407 von ihm, links davon das Alto in Es von seinem Sohn Adolphe-Edouard, Nr. 1263/801. Beide werden im zweiten Teil des Kapitels beschrieben (Foto Bruno Kampmann).

* Zentrale Publikationen stammen von Malou Haine (zur Biographie: Sax, 1980; zur Produktion: *Facteurs*, 1985), Ignace De Keyser (zur Saxbanda: Sax, 2006), Arnold Myers (zu den Patenten: Sax, 2009; erhaltene Instrumente: List) und Mitroulia (zum Saxhorn: *Brasswind*, 2011). Bei der Fülle an Literatur zu Sax wäre heute eine bibliographische Studie notwendig.

Die Erfindung des Saxophons und dessen Ausgestaltung als komplette Instrumentenfamilie von Sopranino bis Kontrabass beeindruckte Karl Burri sehr und er räumte dem Erfinder Adolphe Sax einen wichtigen Platz in seiner Sammlertätigkeit und seinem Museum ein [159]. Bei den Saxophonen hängt er dessen Porträt auf, das einzige eines Instrumentenbauers im Museum. In seinen *5 Themen über Blasinstrumente* schreibt Burri zu Sax lapidar: «Genialer Erfinder» (S. 74). Wie gross das Potential dieses genialen Erfinders für die Präsentation der Sammlung ist, geht aus dem Folgenden hervor.

Tatsächlich ist Adolphe Sax eine zentrale Persönlichkeit in der Geschichte der Blasinstrumente überhaupt. Seine Produktion stellt einen Höhepunkt der französischen Instrumentenmanufaktur des 19. Jahrhunderts dar, seine akustischen Ideen hatten weit reichende Konsequenzen und seine Instrumente sind heute zentrale Objekte in manchem Musikmuseum. Das vorliegende Kapitel geht zum einen auf das Werk von Sax ein und stellt zum andern die Frage nach seiner Wirkung: ein Beitrag aus dem Blickwinkel einer Instrumentensammlung, aus der Optik des historischen Erbes, zur kontrovers diskutierten Frage nach Sax' Einfluss auf den Instrumentenbau, die Orchesterbesetzung und letztlich auf die Musik. Im zweiten Teil des Kapitels werden die drei Instrumente von Sax in der Sammlung Burri porträtiert, ergänzt durch sechs weitere, die in naher Beziehung zu jenen stehen.

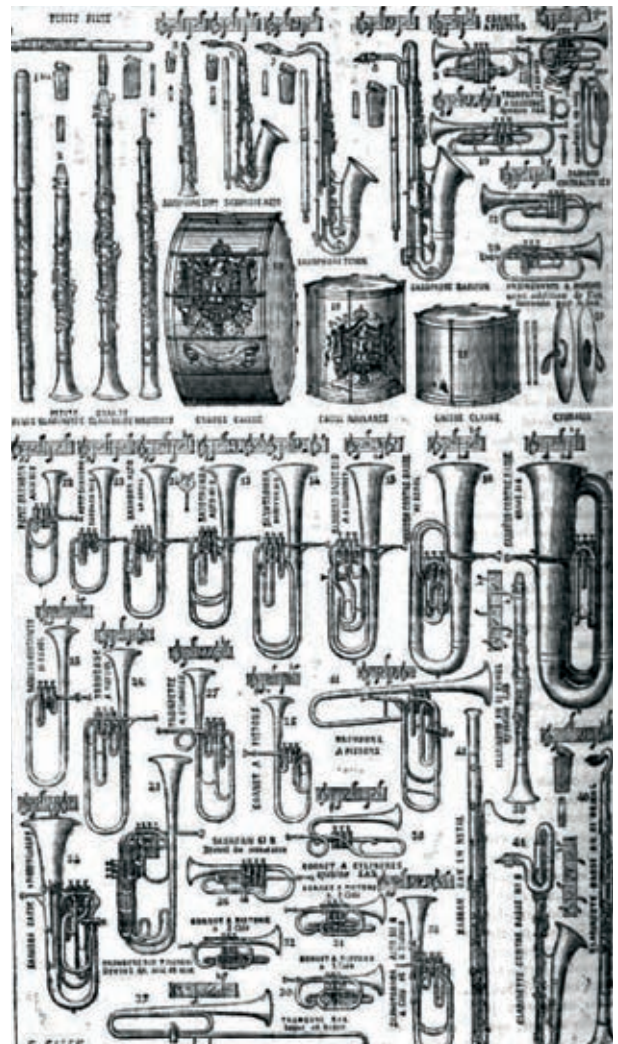
5.3.1 Adolphe Sax und seine Wirkung

Leben und Werk von Adolphe Sax (1814–1894) sind gut erforscht und mit zahlreichen Quellen dokumentiert.* Derweil von anderen Blechblasinstrumentenbauern kaum Produktionsadressen oder Lebensdaten bekannt sind, war Sax eine in der Öffentlichkeit umstrittene Figur, führte eine grosse Firma und hinterliess entsprechend viele Spuren. Wir erhalten bei ihm zudem einen Blick in die Produktion, weniger aufgrund der (oft tendenziös) gezeichneten Bilder, sondern dank der Nummerierung seiner Instrumente (vgl. Exkurs Kapitel 3.2, S. 77f), dank Prozessunterlagen und Konkursprotokollen. Diese breite Quellenbasis erlaubt es heute, den Blasinstrumentenbau dieser Zeit bis in manche Details zu verstehen, weit über die Firma Sax hinaus.

Was führt zu dieser, damals wie heute, grossen Aufmerksamkeit für einen Instrumentenmacher? Zum einen scheint Sax eine charismatische Persönlichkeit gewesen zu sein, die polarisierte – jeder zeitgenössische Text über ihn bezieht unverkennbar Stellung pro oder kontra Sax. Zum andern lebte er in Paris zur Zeit des *second empire*, das als *âge d'or* bezeichnet wird, als das goldene Zeitalter des Pariser Musiklebens (besonders der Oper), des Instrumentenbaus (besonders Klaviere und Blasinstrumente), ja generell der Industrialisierung, was sich in den grossen Ausstellungen manifestierte [160, 161].



[160] An der Weltausstellung in London 1851 präsentierte sich Sax mit dieser Vitrine voller Instrumente. Er gewann die höchste Auszeichnung, eine *Council Medal*. Auffällig zahlreich vertreten waren die Saxhörner. Im Hintergrund zu erkennen ist sein Saxhorn *Contrebasse bourdon* oder *extra grave* in tief B. Dieses gigantische Instrument inspirierte zu vielen Karikaturen. Es ist drei Meter hoch und doppelt so lang (eine Oktave tiefer) als die grössten, heute üblichen Blechblasinstrumente Tuba, Helikon oder Sousaphon in B. Foto Kodak Archive, Science Museum, London (Mitroulia, Brasswind, 134). Diese sehr frühe Fotografie erlaubt einen realen Blick auf die damaligen Instrumente, im Unterschied zu den oft schematischen oder geschönten Zeichnungen der Zeit.



[161] «Manufacture d'Adolphe Sax» aus dem Katalog der Weltausstellung 1862 in London. Die Vielfalt der präsentierten Instrumente und Modelle ist typisch für Sax (Mitroulia, Brasswind, 565).

Folgende Stichworte sollen einen Überblick über dieses bewegte Leben geben (Quellen: vgl. Fussnote zur Literatur):

- Antoine-Joseph, genannt Adolphe Sax wird 1814 in Belgien geboren, lernt sein Handwerk bei seinem Vater und ist schon in jungen Jahren als Instrumentenbauer erfolgreich mit Modifikationen an der Bassklarinette und der Erfindung seines Saxophons, das er 1841 in Brüssel präsentiert und 1846 in Frankreich für 15 Jahre patentieren lässt.
- 1842 zieht der damals 27-jährige nach Paris. Sax lenkt hier rasch das Interesse auf sich, namentlich mit der Präsentation seiner Saxhorn-Familie, für die er 1843 und 1845 zwei Patente erwirbt.
- Am 22. April 1845 findet auf dem Champ-de-Mars in Paris ein Concours statt, der über die neue Instrumentierung der französischen Militärmusik entscheiden soll. Sax' Besetzungen mit Saxhörnern, Saxophonen u.a. obsiegen (Details s.u.).
- Ein Teil der Persönlichkeiten des Pariser Musiklebens fördert Sax, allen voran Hector Berlioz.* Die ansässigen Konkurrenten bekämpfen den Belgier 18 Jahre lang in etlichen Prozessen um seine Patente. Sax erhält letztlich Recht. Er erteilt an die Konkurrenten gegen Gebühren Lizenzen zur Herstellung der von ihm patentierten Instrumente (Mitroulia, Sax 73ff; Haine, Sax, 163ff, Kampmann, Licences, 219ff).
- 1847–1892 ist Sax Leiter der Bühnenmusik der Pariser Opéra, die in zahlreichen Produktionen verlangt wird. Diese «Fanfare», auch «Saxbanda» genannt, spielt oft sichtbar auf der Bühne, für Sax eine Plattform, seine Novitäten zu präsentieren.
- 1849 (oder früher) bis 1878 produziert und verkauft er an der Rue St. Georges 50, wo er auch einen eigenen Konzertraum einrichtet.
- Sax' weitere Erfindungen wie die *Pistons indépendents*, seine Lösung von Intonationsproblemen bei Ventilinstrumenten (1852), und die drehbaren Schallstücke (1859) sind nicht erfolgreich.
- 1854 erhält er den Titel *Facteur de la Maison militaire de l'Empereur*, den er bis zum Untergang des second empire 1870/71 auf seine Instrumente graviert. Er stellt an vielen grossen Ausstellungen aus und gewinnt bedeutende Preise. An der Weltausstellung 1867 in Paris ist er der einzige Instrumentenmacher, der einen *Grand Prix* gewinnt. Ab jetzt graviert er auf seine Instrumente «Seul Grand Prix 1867» [171].
- 1857–1870 unterrichtet er Saxophon an der Ausbildung für angehende Leiter der Militärspiele, die im Conservatoire angesiedelt ist. Er ist jedoch nicht Professeur des Conservatoires. Viele Kompositionen und Lehrwerke für Sax-Instrumente publiziert er im eigenen Verlag.
- Die Firma Sax arbeitet industriell im damaligen Sinn einer Arbeitsteilung mit 20 bis 70 Angestellten, jedoch nie mit 200 wie Sax behauptet (Haine, Facteurs, 71, 110). Er nummeriert seine Instrumente. Am Schluss sind es über 45'000 nummerierte Instrumente, wovon über 500 erhalten sind (Mitroulia, Brasswind, 378; Myers, List). Sax wird als schlechter Geschäftsmann beschrieben. 1852, 1873 und 1877 geht er Konkurs. Nach dem dritten Konkurs wird das Haus verkauft. Er zieht um, sein Geschäftsgang ist nicht mehr rekonstruierbar. Er verarmt.
- Sax stirbt 1894. Sein Sohn Adolphe-Edouard führt die Firma weiter.

* Es erschienen unzählige Zeitungsberichte u.a. von Berlioz über Sax und die Polemiken rund um diesen. Verschiedene Chronisten widmen ihm lange Kapitel (Kastner, *Supplément und Manuel*; Pontécoulant, *Essai* 1861; Berlioz, *Feuilletons und Rapport*; Fétis, *Biographie* Band 7, 413–423; Pierre, *Facture*, 348–360; Lavinac, *Encyclopédie* 1912, 2144ff). Fast alle sind unverkennbar pro oder kontra Sax formuliert. Pierre thematisiert dies (*Facture*, 350): «Ad. Sax n'a guère été jugé jusqu'ici que par ses adversaires acharnés ou par ses panégyristes [Lobredner], amis maladroits ou écrivains par trop intéressés, d'où il résulte de part et d'autre une exagération évidente.»

Der Kampf der Orchester auf dem Champ-de-Mars und dessen Folgen

Der legendäre Concours 1845 auf dem Marsfeld in Paris ist (zumindest aus heutiger Optik) der wegweisende Moment für Sax und seine Instrumentenproduktion und soll hier genauer beleuchtet werden. Die französische Armeeführung will ihre Militärmusik reorganisieren und lädt 1844 Musiker und Instrumentenbauer ein, Besetzungsvorschläge für die Infanterie (Harmoniebesetzung) und Kavallerie (reine Blechbesetzung) zu unterbreiten. General De Rumigny, verantwortlich für die Ausrüstung der französischen Armee und deshalb auch Vorsitzender der Jury des Concours, hat Sax schon 1842 in Brüssel ermutigt, sich in Paris zu installieren: «M. le lieutenant général de Rumigny l'engagea à venir à Paris, où ses talents trouveraient naturellement un emploi utile, surtout pour l'armée, dont les instruments offraient de si nombreux défauts, tant pour la justesse que pour la sonorité» (Kastner, Manuel, 235f).

Schliesslich treten am 22. April 1845 zwei solche Modell-Besetzungen regelrecht gegeneinander an: Sax gegen Michele Carafa, Direktor des *Gymnase musical militaire*, der damaligen Ausbildungsstätte für die Leiter der Militärspele in Versailles. Sax schlägt eine Besetzung mit seinen Saxhörnern und Saxophonen vor, deren Ideal ein homogener Mischklang ist. Carafa dagegen präsentiert eine Erweiterung der bisherigen Besetzung, die mit ihren Oboen, Fagotten, Naturhörnern und Ophikleiden einen kontrastreichen Spaltklang ergibt. Die Entscheidung fällt eindeutig für Sax' Mischklang aus. Homogénéité und plénitude (Klangfülle) scheinen die Hauptargumente der Jury gewesen zu sein, wie dies Hector Berlioz im Bericht über den Concours im Rahmen seines wöchentlichen Feuilletons im Journal des débats eine Woche später beschreibt:

Concours des musiques militaires au Champ-de-Mars. *Mardi dernier que cette épreuve a eu lieu devant un jury composé des membres de l'Institut, sous la présidence de M. le général de Rumigny. Elle n'a pas été un instant douteuse. La bande militaire de SAX [...] a dès les premiers accords montré sa supériorité. Le contraste de sa sonorité, de la plénitude et de l'égalité de tous ses sons, avec la maigreur des parties intermédiaires des autres orchestres, a été frappant d'abord. La supériorité des saxhorns sur les cors (pour la musique en plein air), leur agilité brillante dans les solos et les traits, l'homogénéité donnée à la masse par cette nouvelle famille instrumentale, la beauté des sons graves des tubas aidés des clarinettes basses, comparé à la sonorité terne et impuissante des bassons, et aux notes incertaines et si souvent fausses des masses d'ophicléides, n'ont pu être méconnues.*

Berlioz, Feuilletons, 29.4.1845, 2, Hervorhebungen v. Steiger

Für Sax ist es ein dreifacher Sieg: (1) Seine Saxophone und Saxhörner sind hiermit etabliert, im *Gymnase musical militaire* werden sie ab 1846 unterrichtet (er selber darf als Ausländer hier noch nicht unterrichten). (2) Seine Vorschläge zur Instrumentierung der Blasorchester haben sich durchgesetzt. (3) Nun müssen alle Regimentsspele mit den von ihm patentierten Instrumenten ausgerüstet werden, sein Umsatz ist garantiert.

Die Revolution von 1848 macht jedoch einen Strich durch diese Rechnung, die Militärmusiken werden während der zweiten Republik (1848–1852) nach Carafas Vorschlägen re-organisiert. Bald kehrte der Wind erneut, Napoleon III. lässt sich 1852 als Kaiser

des second empire ausrufen und verfügt 1854 für die Besetzung seiner Militärspiele eine durch seinen Protégé Sax vorgeschlagene Instrumentierung, die im Vergleich zu 1845 sogar noch erweitert ist. Und nun gilt es tatsächlich, 100 Regimentsspiele der Infanterie und 54 der Kavallerie* auszurüsten (Bouzard, Armée, 128). Das ergibt nebst der Flöten, Klarinetten, Cornets, Trompeten, Posaunen und Trommeln einen Bedarf von 800 Saxophonen und 3000 Saxhörnern: 3800 Instrumente, für welche Sax (zeitlich limitierte) Patente besass.

Die Umsetzung dieser Reorganisationen dauert Jahre und Sax hat als «Facteur de la Maison militaire de l'Empereur» seitens der Armee eine stabile Nachfrage. Aus Spargründen reduziert Napoleon 1860 die Besetzungen und löst 1867 die Kavalleriemusiken gänzlich auf. Mit der Niederlage im deutsch-französischen Krieg 1870/71 ist das goldene Zeitalter der französischen Militärmusik zu Ende. Doch danach, zur Zeit der dritten Republik, blüht das zivile Blasmusikwesen auf, wo viele entlassene Militärmusiker spielen, dirigieren und unterrichten (Madeuf, Fanfares). Auch dies benötigt Instrumente, vorzugsweise billigere.

Wie wirken sich diese Entwicklungen auf die Produktion von Sax aus? Dies kann anhand der datierten und der aufgrund von Quellen datierbaren Instrumenten rekonstruiert werden. 1848 bis 1870 baut Sax durchschnittlich 1500 Instrumente pro Jahr. Danach geht seine Produktion zurück auf jährlich 500 Instrumente, ab 1880 auf 200 (Mitroutia, Brasswind, 94–103). Die für Sax positiven Ereignisse (Reorganisationen 1845 und 1854) wie auch die negativen (Revolution, Konkurse, Krieg) wirken sich zwar auf seine Produktionszahlen aus. Im Vergleich zur Konkurrenz, die zum Beispiel 1848 nach der Revolution fast ihr ganzes Personal entlässt, fallen die Schwankungen der Produktivität bei Sax kleiner aus. Er hält in Zeiten abnehmender Nachfrage an seiner Belegschaft und seiner Produktion fest, passt sich demnach nicht genügend dem Markt an und erleidet Verluste (Haine, Facteurs, 79, 98, 203, 337ff).

Wie verteilt sich Sax' Produktion auf die verschiedenen Instrumententypen? Ausgehend von den erhaltenen Instrumenten (Myers, List) wurde oben (im Exkurs Kapitel 3.2, S. 78) eine Hochrechnung auf die Produktion versucht. Kürzlich entdeckte zudem der französische Hornist Cyril Grenot die Inventare der drei Konkurse von Sax (deren Auswertung steht noch aus, die Umschrift der Inventare stellte er mir freundlicherweise schon zur Verfügung). Eine Durchsicht dieser Quellen ergibt, dass Sax überwiegend mit Blech gearbeitet hat, dass aber immer auch einzelne Instrumente aus Holz hergestellt wurden. Die Anzahl Blechinstrumente liest sich wie eine Hochrechnung der Besetzung der französischen Militärmusiken. Sax' Instrumente für die Fanfare in der Opéra sind zwar interessante Elemente seiner Produktion, oft sind sie mit innovativen Accessoires ausgerüstet. Sie wurden jedoch nur in kleiner Zahl hergestellt und sind in den Museen übervertreten.

* Der Hauptzweck der Militärspiele war die Unterhaltung der Bevölkerung der Garnisonsstädte. Es wurde in der Regel zweimal wöchentlich im Kiosque, dem Musikpavillon musiziert (Bouzard, Armée, 139). Die Kavallerie musizierte nicht reichend, sondern stehend in dieser Besetzung mit Saxhörnern und den weiteren Blechblasinstrumenten, die zum Spielen beide Hände benötigen. Hoch zu Ross wurde weiterhin mit ventillosen Instrumenten gespielt, die mit einer Hand gehalten werden.

Zur Wirkung von Adolphe Sax

Dass Sax viel bewegt und bewirkt hat, ist unbestritten. Die Einschätzungen in der Beurteilung seiner Leistungen gehen aber noch heute auseinander. Wie viel von seinem Erfolg hat er seinem unbestrittenen Talent als Instrumentenmacher und -entwickler, wie viel eher seinem marktbeherrschenden Geschäftsgebaren und wie viel seinen Förderern und der goldenen Zeit zu verdanken? Dies kann hier nicht beantwortet werden. Im Folgenden soll aber der – höchst spekulative – Versuch unternommen werden, die Wirkungen von Sax am Bestand der Sammlung Burri abzulesen, ausgehend von seinen zentralen Leistungen:

- Erfindung des genuin neuen Saxophons, geboren aus der Kombination der Ophikleide mit einem Bassklarinettenmundstück. Hector Berlioz schreibt 1842: «Une invention précieuse pour la beauté du son qu'elle donne aux ophicléides, est celle que vient de faire à Bruxelles M. Sax. Il s'agit du remplacement de l'embouchure par un bec de clarinette» (Feuilletons 1842/11, 99).
- Entwicklung der Saxhörner, einer technisch, klanglich, in ihrer Griffweise und Notation homogenen Familie von Blechblasinstrumenten mit Ventilen, die vom Sopranino bis zur Contrebasse reicht.
- Konzeption homogen klingender Blasmusikbesetzungen als Harmoniemusik (Infanterie) und als reine Blechformation (Kavallerie).
- Einbezug einer Fanfare als Bühnenmusik in zahlreichen Opern der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts u.a. von Meyerbeer, Adam, Halévy, Wagner und Verdi.
- Produktion einer grossen Anzahl hochwertiger Instrumente. Sax gelang es offenbar, bei industrieller Fertigung eine hohe Qualität zu erreichen.

Was sehen wir davon in der Sammlung Burri? Als erstes fallen die Saxophone auf. Der Gedanke, diese wie ein Familienporträt auszustellen, ist nahe liegend und in der Sammlung werden sie wirklich alle zum Gruppenbild vereinigt [159]: Sopranino in Es (gerade und gebogen), Sopran in C und B (gerade und gebogen), Alto in F und Es, Tenor in C und B, Bariton in Es, Bass in B und das riesige Kontrabass-Saxophon von Buffet Crampon in Es (nicht in tief B, wie der Katalog schreibt [162]). Dass nur ein Instrument aus der Fabrikation von Adolphe Sax selber stammt, spielt hierbei keine Rolle.

Was in der Sammlung nicht ins Auge sticht, sind die Saxhörner und deren Nachfolger. Auch sie hätte Burri als Familie präsentieren können, tat es aber nicht. Die Sammlung besitzt 17 Instrumente, die als Saxhörner zu bezeichnen sind: vom Sopran in B über das Alto in F und Es, den Bariton in C und B, den Basse in C und B bis zum Contrebasse in B. Es fehlen von dieser Familie das Sopranino in Es und das Contrebasse in Es. Die extrem seltene Rarität eines Saxhorn Suraigu in hoch B war früher in der Sammlung vertreten, ein Prototyp von Buffet Crampon. Burri verkaufte das Instrument an Ernst Buser, heute ist es im Trompetenmuseum in Bad Säckingen ausgestellt [21]. Omnipräsent in der Sammlung sind die Nachkommen der Saxhörner: die Althörner, Tenorhörner, Baritone, Euphonien und Bässe gehen in ihrer Bauweise auf die Saxhörner zurück.

Besonders spekulativ ist die Frage nach den Auswirkungen von Sax' Ideal einer homogenen Blasmusik mit ihren grundtönigen, sich mischenden Klangfarben. Der Mischklang ist seither das Klangideal der Blasorchester und Brass-Bands, deren Instrumente in der



[162] Karl Burri spielt das Kontrabasssaxophon von Buffet Crampon für sein Publikum (Foto Rolf Neeser 1988).



[163] Die Instrumente von Adolphe Sax in der Sammlung Burri. Saxophon in F (1853), Saxhorn in Es (1866) und Cornet in B (1876).



[164] Saxophon in F (1853) Nr. 419/407 (Foto André Roulier)



[165] Gravur: «Adolphe Sax & Cie à Paris 10228».

Sammlung zahlreich vertreten sind. Ein Beispiel: Das von Burri zusammengestellte Bataillonsspiel von 1890 der Schweizer Armee [57] mit seinen Flügel-, Alt-, Tenorhörnern, Bässen und Schlagwerk hat die Besetzung der französischen Kavalleriemusiken zum Vorbild wie sie Sax vorgeschlagen hatte. Verkürzt liesse sich fragen, wie eine Instrumentensammlung heute aussehen würde, wenn der legendäre Concours 1845 von Carafas Besetzung gewonnen worden wäre, die einen Spaltklang propagierte. Vermutlich wären in Frankreich in der Folge Oboen, Fagotte und Ophikleiden zahlreicher hergestellt worden. Sax wäre wohl mit seinen Saxophonen und Saxhörnern nicht so rasch erfolgreich gewesen. Wie hätte er darauf reagiert, hätten sich seine Instrumente und klanglichen Ideen auf anderen Wegen durchgesetzt, wäre trotzdem die heute so vertraute homogene Blasorchesterbesetzung entstanden? Der Verlauf der Geschichte ist nicht spekulierbar.

Von Sax' «Fanfare» in der Pariser Opéra finden sich in der Sammlung Burri keine Spuren. Die dort eingesetzten Instrumente befinden sich heute vornehmlich in den Instrumentenmuseen von Paris und Brüssel. Zwei Aidatrompeten anderer Hersteller dokumentieren in der Sammlung Burri die Tradition der Bühnenmusiken in der Grand Opéra. Einen Bezug zum klassischen Orchester könnte aufgrund seiner Transposition das Saxophon in F, Nr. 419/407 besitzen. Es wäre damit ein Zeuge von Sax' nur geringem Erfolg, seine Instrumente in die Besetzung des klassischen Orchesters einzubringen.

Dass das Saxophon mit seinen klanglichen und technischen Möglichkeiten später zu einem tragenden Element des Jazz und in der Folge zu einem der populärsten Instrumente überhaupt werden würde, war zu Sax' Lebzeiten nicht vorauszusehen. Spuren dieses späten Erfolgs des Instruments sind in der Sammlung kaum zu sehen. Eine Ausnahme stellt das Kunststoffsaxophon Nr. 1260/797 dar, das laut Katalog Charlie Parker gespielt haben soll. Eine Weiterführung der Sammlung, die auch jüngere Instrumente akquirieren würde, vermöchte in Zukunft auch diese Entwicklung zu dokumentieren.

Last but not least sind in der Sammlung die Instrumente von Sax zu bewundern. Schön gebaute und gut spielbare Instrumente, die höchste Ansprüche erfüllen. Ihnen ist der zweite Teil dieses Kapitels gewidmet.

Fazit: Wenn wir Adolphe Sax mit seinen Erfindungen, seiner Produktion und seinem Sinn für Instrumentenfamilien aus der Sammlung wegdenken, würde diese im Bereich der Blasmusikinstrumente vermutlich wesentlich anders aussehen. Im Bereich der Orchesterinstrumente, deren Zahl in der Sammlung jedoch wesentlich geringer ist, sind hingegen kaum Spuren von Sax zu finden. Eine Sammlung wie diejenige von Burri dokumentiert mit der grossen Mehrheit ihrer Instrumente die Entwicklung einer zivilen und militärischen Blasmusikkultur. Deren Basis sind die gesellschaftlichen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts. Die Entstehung des Bürgertums, die Industrialisierung mit musizierender Arbeiterschicht und die Ausbildung eines Nationalismus', der sich der Musik zu Manifestationszwecken bedient. Auch die Reform der französischen Militärmusik basiert auf diesen Entwicklungen (vgl. z.B. Kastner, Manuel). Und hierfür war Sax der richtige Mann zur rechten Zeit am rechten Ort: am Concours 1845 auf dem Champ-de-Mars in Paris.

5.3.2 Die Instrumente von Sax in der Sammlung Burri

Die Sammlung Burri besitzt aus der Produktion von Adolphe Sax drei Instrumente: ein frühes Saxophon, ein Saxhorn aus der Mitte seiner Wirkungszeit und ein späteres Cornet [163]. Sie sind Vertreter der drei von Sax am zahlreichsten gebauten Instrumententypen. Unter den insgesamt rund 500 erhaltenen, nummerierten Instrumenten von ihm befinden sich 225 Saxophone, 109 Saxhörner und 46 Cornets (Myers, List). Im Folgenden porträtiere ich diese drei Instrumente im Detail und gehe auf weitere Instrumente der Sammlung ein, die einen Bezug zu Sax besitzen.

Saxophon in F, 1853, Nr. 419/407 [164]

Dieses Instrument ist eine der bedeutenden Raritäten der Sammlung: Es ist das älteste bekannte Saxophon Alto in F, wahrscheinlich sogar der Prototyp in dieser Transposition, und eines der ältesten erhaltenen Saxophone überhaupt. Bekannt sind nur neun ältere Saxophone, selbstredend alle von Sax (zwei Bariton in Es, vier Alto in Es, zwei Sopran in C und B und ein Tenor in B).

Beschreibung:

- Alt-Saxophon in F. Stimmtonhöhe nicht bekannt.
- 20 Klappen. Umfang klingend e bis b', notiert h bis f''' (kein tiefes b). Ob die Polster original sind, müsste in einer Spezialstudie analysiert werden.
- Gravur: Adolphe Sax & Cie à Paris 10228 [165]. Es fehlt das Monogramm «AS» (vermutlich weil es ein Prototyp ist, der die Firma nicht verliess). Ab 1854 signiert Sax nicht mehr «& Cie», sondern mit seinem neuen Titel (vgl. Gravur des Saxhorns [169]).
- Datierung 1853 aufgrund der Herstellernummer 10228. Die Nummern c8900 bis c10500 werden ins Jahr 1853 datiert, dieses Saxophon wäre demzufolge im Herbst 1853 gebaut worden.
- Zubehör: Mundstück, möglicherweise original.
- Besitzergeschichte: unbekannt. Zwei kleine alte Nummernkleber könnten von früheren Besitzern oder aber von externen Ausstellungen der Sammlung Burri stammen.

Alt-Saxophone in F von Adolphe Sax sind neben dem vorliegenden nur zwei weitere bekannt, beide wurden 1854 gebaut: Nr. 10534 [166] befindet sich in der Privatsammlung van Oostrom in Holland, Nr. 10538 ist im Privatbesitz der Familie Brodie in Kanada. Beide sind laut Mails der Besitzer in spielbarem Zustand. Das Klappenwerk der drei F-Saxophone ist identisch. Die F-Transposition lässt vermuten, dass sie für den Einsatz im Orchester entwickelt wurden, in Anpassung an die übliche Transposition F bei Hörnern, Trompeten und weiteren Blasinstrumenten. Diese kleine, zeitlich eng begrenzte Gruppe von drei gleichen Instrumenten lässt den Schluss zu, dass um 1853/54 eine Nachfrage bestand, die bald wieder erlosch. Heute werden wieder Saxophone in F gebaut und *Mezzosopran* genannt. Sax nannte sie *Alto*, diese Bezeichnung gravierte er auf das Instrument Nr. 10534.

Drei Indizien legen nahe, dass unser Instrument der Prototyp des Modells war: (1) Der Signatur fehlt das Monogramm «AS». (2) Die Lötstellen sind nicht sauber verarbeitet, was bei einem Verkaufsinstrument undenkbar ist. (3) Eine Klappe wurde anders ausgeführt als angezeichnet [167]: Die gis-Klappe ist auf der Vorderseite des Instruments gezeichnet.



[166] Alto-Saxophon in F, Nr. 10534 von Sax, in der Sammlung von Leo van Oostrom (Foto Peter Cox in: Oostrom, *Saxen*, 20).



[167] Detail des Alto-Saxophons in F der Sammlung Burri, vermutlich der Prototyp dieses Modells: Die gis-Klappe wurde vorne angezeichnet, aber hinten angebracht. Gut erkennbar sind auch die nicht verarbeiteten Lötstellen.

Wohl aus bautechnischen Gründen wurde die Klappe aber rückseitig angebracht. Bei den beiden andern erhaltenen Alto in F wurde dies identisch ausgeführt.

Fälschlicherweise wird die Transposition des Instruments im zweiten und dritten Inventar der Sammlung Burri mit «Es» angegeben (demzufolge auch in Myers, List; Young, Woodwind, 302 nennt keine Transposition). Im ersten Inventar stand die korrekte Transposition F und auch in seinen Führungen unterstrich Karl Burri diese Besonderheit.

Saxhorn alto in Es, 1866, Nr. 297/743 [168]

Dieses Instrument wird gerne als «Althorn» oder «Es-Horn» bezeichnet. Es handelt sich jedoch um deren Vorläufer: ein Saxhorn alto. Saxhörner sind in ihrem Mensurverlauf und dadurch auch im Klang schlanker als ihre Nachfahren. Unser Instrument ist bestens erhalten und deshalb geeignet, diesen Klang wieder zu entdecken – sofern es gespielt werden darf. Sax hat schätzungsweise 3000 Alto-Saxhörner gebaut, 29 sind laut Online-liste erhalten (Myers, List). Daran wie sauber und auch ästhetisch schön das Instrument verarbeitet ist, kann abgelesen werden, dass die Firma auch grosse Serien auf instrumentenbaulich hohem Niveau zu produzieren vermochte.



[168] Saxhorn alto in Es
(1866) Nr. 297/743
(Foto André Roulier).

Beschreibung:

- Saxhorn in Es. Stimmtonhöhe: c450, tiefer bis c440 möglich aufgrund des langen Stimmzugs.
- Ventile: Berliner Pumpen in Sax' leicht abgeänderter Machart (Mitroulia, Brasswind, 119).
- Signatur [169]: No 31215 / Saxhorn alto en mi b / Adolphe Sax F^{ac}teur Brevet^e / de la m^aison milⁱitaire de l'Empereur / 50 rue St Georges à Paris // Monogramm: AS Paris // Union Musicale Française Genève.
- Datierung: 1866 aufgrund der Herstellernummer 31215. Die Nummern c31000 bis c32500 werden ins Jahr 1866 datiert, dieses Saxhorn wäre demzufolge anfangs 1866 gebaut worden.
- Erhalten mit einem geeigneten zeitgenössischen Mundstück.

Saxhörner sind das zentrale Element in Sax' Klangkonzept für Blasorchester, analog zu den Streichern im Sinfonieorchester: Die Saxhorn *Contraltos* führen zusammen mit den Cornets die Melodie, die *Altos* (manchmal auch als *Ténors* bezeichnet) und die *Baritons* spielen Mittelstimmen, die *Basses* und *Contrebasses* den Bass. Saxhörner tauchen erstmals um 1843 in einem Patent von Sax auf, der sie als «Bugle» bezeichnete. Bald wurden sie von den Musikern nach ihrem Erbauer benannt. Wie das englische oder deutsche *Horn* in den Namen kam, ist ungeklärt. Im Patent von 1845 erscheint dann der Name «Saxhorn» (Myers und Mitroulia, Sax, 93ff, 102ff).

In diesem Patent benutzt Sax einen zweiten Namen: «Saxotromba». Dies hat zu einer verwirrenden Nomenklatur sowohl im Instrumentenbau als auch in der Musik geführt. Sax suggeriert im Patentantrag, dass sowohl von den schlankeren Saxotrombas als auch von den weiteren (im Vergleich zu heute aber immer noch schlanken) Saxhörnern je eine vollständige Familie von Sopran bis Contrebasse gebaut würde (Mitroulia, Saxotromba, 128f). Dies übernimmt Georges Kastner in seinem *Manuel Militaire* (Instrumentendarstellungen Planches XXXI–XXXIII). In Kompositionen, Schulen, Besetzungslisten und



[169] Gravuren des Saxhorns
(Foto Jonas Thibault).

Prospekten (vgl. z.B. [161]) werden in der Folge beide Bezeichnungen Saxotromba und Saxhorn verwendet, als wären die zwei Familien klar unterscheidbar.

Die Vermessung der erhaltenen Instrumente ergibt aber ein anderes Bild: Die *Altos* und *Baritons* sind als eng mensurierte Saxotrombas gebaut, auch unser Instrument. Die andern Familienmitglieder weisen alle die leicht konischere Bohrung der Saxhörner auf. Es gab demzufolge realiter nur eine, nie zwei getrennte Familien, für die heute die Bezeichnung Saxhorn üblich ist (Mitroulia, Brasswind, 201ff). Am Beispiel unseres Instruments ist die Verwirrung der Namen direkt ablesbar: Aufgrund des Mensurverlaufs handelt es sich gemäss Sax' Patent von 1845 um eine Saxotromba, er gravierte 1866 jedoch «Saxhorn alto en mi b» darauf. Von diesem und weiteren Beispielen ist abzuleiten, dass Sax' Namensgebung, aus welchen Gründen auch immer, nicht konsistent ist. Auch in der Bezeichnung der Stimmlage ist sie es nicht. Anfangs verwendet Sax für die Instrumente der Altlage in F und Es den Begriff «Tenor» später nannte er dieselben Instrumente «Alto». Im Unterschied dazu ist die Namensgebung der Saxophone kohärent.

Ehemalige Besitzerin unseres Instruments war laut Gravur die *Union Musicale Française de Genève*, der Musikverein der Franzosen in Genf. Ob diese das Instrument 1866 direkt von Sax oder später kaufte und gravierte, ist ungeklärt. Das gilt auch für die weitere Besitzergeschichte. Laut erstem Inventar befand sich das Saxhorn c1985 schon in der Sammlung Burri.

Cornet, 1876, Nr. 072/742 [170]

Das Cornet ist das französische Blechblasinstrument schlechthin. Es wurde von verschiedenen Pariser Instrumentenmachern ab etwa 1825 entwickelt. Ein Patent für das Cornet wurde nie gelöst. Populär wurde es durch Virtuosen wie Jean-Baptiste Arban, der ab 1857 am *Gymnase musical militaire* Cornet und Saxhorn unterrichtete und 1869 der erste Professor für Cornet am Pariser Conservatoire wurde. In England wurde das Instrument u.a. durch Hermann Koenig und in den USA durch den Franzosen Jules Lévy bekannt gemacht (Baines, Cornet, 482). Es fand als melodieführendes Instrument Eingang in die englischen und später in die amerikanischen Brass-Bands.

Unser Instrument ist sehr gut erhalten. Einzelne zugehörige Teile sind verloren. Das Mundstück ist mit der Instrumentennummer gestempelt, was äusserst selten vorkommt [172]. In der Sammlung Burri ist dies das einzige Mundstück eines Labrosone, das einem bestimmten Instrument zuzuordnen ist. Mit diesem Mundstück klingt das Instrument eher weich, aber trotzdem hell, insbesondere wenn mit leichter, französischer Artikulation gespielt wird.

Beschreibung:

- Cornet in B. Ursprünglich mit einem zweitem Stift in A und Bögen für weitere Transpositionen ausgerüstet (vgl. Foto [170]). Stimmtonhöhe c450, tieferes Einstimmen mittels der beiden Stimmzüge bis c435 möglich.
- 3 Ventile (System Perinet), gestempelt «10, 11, 12». Frühe französische Bauweise mit den Ventilen links des Bechers.
- Signatur (Stempel und Gravur; [171]): AS Paris [Monogramm] / Seul / Grand Prix / 1867 / N° 39378 / Adolphe Sax F.^{[ac]teur} Breveté / 50, rue Saint Georges / à Paris // Seriennummer 39378 auch auf Stift und Mundstück gestempelt [172].



[170] Das Cornet von Sax Nr. 072/742 um 1985 (Foto André Roulier).



[171] Die Signatur mit den für Sax ungewöhnlichen Verzierungen.



[172] Äusserst selten sind Nummernstempel auf dem Zubehör wie hier die Nr. 39378 auf dem Mundstück und B-Stift.

- Datierung: 1876 aufgrund der Herstellernummer. Die Nummern c39000 bis c39600 werden ins Jahr 1876 datiert, dieses Cornet wäre demzufolge Mitte 1876 gebaut worden.
- Versilbert, Schallstück aussen und innen mit gravierten Ornamenten verziert.
- Besitzergeschichte: unbekannt. Das Instrument ist wenig gespielt. Korken, Ventile und Züge sind kaum abgenutzt.

Für unsere heutigen Augen ist dies ein ganz gewöhnliches Cornet. Auffallend ist höchstens die Bauweise mit den Ventilen links des Bechers. Genau dies war jedoch damals in Frankreich Norm. Nicht Norm waren hingegen andere Details, die uns heute nicht mehr auffallen:

- Die Versilberung des Instrument und die gravierten Ornamente sind für Sax eine unübliche Form der Veredlung des Äusseren. Dies könnte auf speziellen Wunsch eines Kunden geschehen sein. Denkbar ist auch, dass Sax das Instrument an der Weltausstellung 1878 in Paris präsentieren wollte. Von dieser wurde er kurz vor Beginn der Ausstellung ausgeschlossen, weil er nach seinem dritten und definitiven Konkurs die Gebühren nicht bezahlen konnte.
- Das Instrument ist mit den heute üblichen Perinetventilen gebaut. Etienne François Périnet hatte diese Form einer Ventilmaschine 1838 patentieren lassen und in der Folge die Instrumentenbauer damit beliefert. Sie zeichnet sich durch eine möglichst kleine Beeinträchtigung des Luftflusses aus. Sax bevorzugte, so auch beim oben beschriebenen Saxhorn, seine eigene Ventilversion, die eine Optimierung des Berliner Ventils ist. Für Cornets setzte er aber regelmässig auch Perinetventile ein, so schon 1842, kurz nach der Patentierung dieses Ventils (Dumoulin, Cornet, 235).
- Die Bauweise unseres Instruments scheint uns vertraut, es ist jedoch nur eines von rund zehn höchst unterschiedlichen Cornetmodellen, die Sax gebaut hat (unterschiedliche Mundrohrführungen, Ventiltypen, Becherrichtungen, Sonderformen). Dieses Modell kopiert eines der damals populärsten Cornets, dasjenige von Besson. Besonders die späteren Cornets von Sax sind so gebaut (Dumoulin, Cornet, 244ff). Diese Bauweise wurde in der Folge zur Norm.

Wie auf der Foto für das erste Inventar der Sammlung Burri von c1985 [170] zu erkennen ist, besass das Instrument früher zwei Stifte, einen Aufsteckbogen, einen Notenhalter und einen Koffer. Mit dem Instrument erhalten ist nur der B-Stift, auf dem Bild der kürzere der beiden, und das Mundstück, das während dieser Recherche wieder gefunden wurde. Die andern Teile gingen seit dieser Aufnahme verloren. Es ist unschwer zu folgern, dass der längere Stift auf der Foto für die Transposition A und der auf dem Instrument steckende Bogen für G diente. Der Koffer weist nebst den Löchern für die beiden Stifte und zwei Mundstücke drei Fächer für Steckbögen auf. Bei den zwei, auch auf dem Bild fehlenden Bögen, könnte es sich um jene für die damals ebenfalls benötigten Transpositionen As und F handeln. Viele Cornets dieser Zeit besitzen Steckbögen bis tief F, einige noch tiefere.

Weitere Instrumente mit einem Bezug zu Adolphe Sax

Sechs Instrumente in der Sammlung stehen in naher Beziehung zu Adolphe Sax: Eines ist in Lizenz von Gautrot hergestellt, drei stammen von seinem Sohn Adolphe-Edouard und zwei Sax-Instrumente befanden sich früher in der Sammlung Burri und wurden inzwischen weggegeben.

Sax erteilte gegen Gebühren Lizenzen zum Bau von Saxhörnern, die mit Unterbrüchen bis 1865 durch seine Patente geschützt waren. Er versuchte damit, sich vor Nachahmern zu schützen und gleichzeitig die grosse Nachfrage zu befriedigen, und es gelang ihm, einen Teil seiner Konkurrenten mit solchen, für ihn lukrativen Verträgen an sich zu binden. Diese sogenannten Licence-Saxhörner tragen den Monogrammstempel von Sax «AS autorisé» [174]. Sie sind keineswegs mit Sax' eigenen Saxhörnern baugleich, Mensur und Bauweise wurden von den Lizenznehmern entwickelt (Kampmann, Licences, 219f).

Eines der rund 100 bekannten Licence-Saxhörner befindet sich in der Sammlung Burri [173]. Es ist von Pierre Louis Gautrot, Paris hergestellt worden, dem grössten französischen Produzenten von Blechblasinstrumenten dieser Zeit. Gautrot baute mit 200 Arbeitern unzählige Instrumente im billigeren Angebotssegment. Er löste 1859 von Sax eine Lizenz zum Bau von Saxhörnern, die Nummerierung dieser Instrumente ist noch ungeklärt (Kampmann, Licences, 220).

Saxhorn in F, Nr. 293/741 [173]

Hersteller: Pierre Louis Gautrot, Paris

Signatur: Stempel «G» in Stern, ovaler Stempel «SAXHORN / 6480 / ALTO»,

Monogramm «AS autorisé», darin sehr klein: «GA / Paris» [174].

Datierung: 1859–1865, aufgrund der Lizenzdauer von Gautrot.

3 Perinetventile

Es ist anzunehmen, dass das Instrument wie viele andere ursprünglich eine Verlängerung des Stimmzugs besass, die es erlaubte, auch in der üblicheren Transposition Es zu spielen.

Sax' Sohn Adolphe-Edouard (1859–1945) führte nach dem Tod des Vaters 1894 die Firma *Adolphe Sax* weiter. Seine Produktion ist in den Listen der Sax-Instrumente zwar mit erfasst, aber noch wenig erforscht. Sie gilt als weniger wertvoll, da Adolphe-Edouard kaum innovativ war. 1900 erhielt er jedoch einen Prix d'or an der Weltausstellung in Paris. 1928 verkauft er die Firma an Henri Selmer, der die Marke Sax bis 1933 beibehielt (Waterhouse, Langwill, 349). Von Adolphe-Edouard Sax sind in der Sammlung Burri drei Instrumente erhalten [175]:

Alt-Saxophon in Es, Nr. 1263/801

Signatur: [Monogramm] AS FILS / N.o 12053 / Adolphe Sax / F.^{[acteu]r} de l'academie n.^{[ational]e} de Musique / 51, rue Blanche / Paris

Datierung: 1895–1900 aufgrund der Adresse und der Herstellernummer.

Tonumfang bis tief h.

Dieses Instrument stammt aus der Zeit kurz nach Adolphe Sax' Tod. Ein Vergleich mit dessen letzten Alt-Saxophonen könnte Erkenntnisse über die Entwicklung des Saxophonbaus und über die Weiterführung der Firma ermöglichen.

Horn, Nr. 116/116

Signatur: [Monogramm] AS FILS / Premier Grand Prix / da la / Facture Instrumentale / Prix d'or 1900 / F.^r de l'académie N.^{le} de Musique / 84 Rue Myrha / Made in France [!] [ohne Nummer].

Datierung: 1905–1928 aufgrund der Adresse.



[173] Dieses Saxhorn alto in F Nr. 293/741 trägt den Monogrammstempel von Sax «AS autorisé». Es stammt nicht aus dessen Produktion, sondern wurde von Gautrot in Lizenz hergestellt (Foto André Roulier).



[174] Signatur des Saxhorn Licence von Gautrot, Paris. Dass es von Gautrot gebaut ist, ist erkennbar am «G» oben im Stern und an den sehr kleinen Buchstaben «GA» oben in Sax' Monogramm.



[175] Die drei Instrumente von Adolphe-Edouard Sax: Altsaxophon in Es, Horn und Clairon in B.



[176] Diese Trompete in Es baute Adolphe Sax 1857. Sie ist heute im Trompetenmuseum Bad Säckingen ausgestellt (Foto André Roulier).



[177] Dieses Saxhorn alto in Es, Nr. 296/–, ist verschollen. Es stammt entgegen dem Inventareintrag mit Sicherheit nicht aus der Produktion von Adolphe Sax, vermutlich ist es von Adolphe-Edouard Sax (Foto André Roulier).

3 Pistons, signiert «Millereau / 129». Mit der Firma Millereau arbeitete Sax zwischenzeitlich zusammen. Mit dem Instrument ist ein Aufsteckbogen von Millereau erhalten.

Clairon in B, Nr. 692/494

Signatur: [Monogramm] AS FILS / 1er Grand Prix / da la / Facture instrumentale / Prix d'or 1900 / F.^{[acte]ur} de l'académie n.^{[ation]ale} de Musique / 84 Rue Myrha / Premier Grand Prix da la Facture Instrumentale. Prix d'or 1900. [ohne Nummer].

Auf dem Rand ist eine sehr kleine «11» gestempelt, deren Bedeutung ist ungeklärt.

Datierung: 1905–1928 aufgrund der Adresse.

Das Instrument ist Teil einer Gruppe von 18 französischen Clairons der Sammlung Burri. Dieses Ensemble wäre eine eigene Studie wert.

Zwei Instrumente mit Bezug zu Sax befinden sich nicht mehr in der Sammlung:

Trompete in Es, Nr. 292/– [176]

Burri besass von Adolphe Sax auch die Trompete Nr. 16360, gebaut 1857. Er gab sie ans Trompetenmuseum Bad Säckingen.

Solche Trompeten bezeichnete Sax in Prospekten als «Trompette à cylindres, Systeme Sax (Infanterie) avec tons» ([161], oben rechts). Im Unterschied zu Courtois [209] baute Sax (wie auch Millereau) den Stimmzug dieser Trompeten nicht in den letzten, sondern in den zweitletzten Bogen des Instruments ein, ein interessantes Detail.

Saxhorn alto in Es, Nr. 296/– [177]

Dieses Instrument ist zurzeit verschollen. 2005 befand es sich noch in der Ausstellung, dokumentiert durch eine Fotografie von Bruno Kampmann. Die Zuschreibung zu Adolphe Sax auf der Karteikarte ist sicherlich falsch, ein Saxhorn mit Nummer 23302 wäre 1862 zu datieren und wäre anders gebaut. Um ein Licence-Saxhorn kann es sich ebenfalls nicht handeln, da deren Nummern nie fünfstellig sind (Kampmann, Licence, 224). Vermutlich meint die Karteikarte Adolphe-Edouard, der nach dem Tod des Vaters weiterhin «Adolphe Sax» signierte (aufgrund der Adresse und den weiteren Angaben in der Signatur ist er als Hersteller jedoch erkennbar). Auch der Stil und die Nummer 23302 lassen Adolphe-Edouard als Hersteller vermuten. Aufgrund der Nummer wäre das Instrument eher spät, in dessen Zeit an der Rue Myrha 1907–1928 zu datieren (Haine, Catalogue, 265). Diese Fehlzuschreibung zu Adolphe Sax macht das erste Inventar ebenfalls beim Horn und dem Clairon von Adolphe-Edouard Sax.

To play and/or to display?

Die Instrumente von Adolphe Sax sind besonders wertvolle Quellen zum Instrumentenbau und zur Musik ihrer Zeit, da sie nummeriert und daher exakt datierbar sind und da sie etwa aufgrund der Patentanträge, der Fotografie von 1851 [160] oder der Konkursinventare ausnehmend gut dokumentiert sind. Insbesondere mit dem Ziel einer Wiederentdeckung des – massgeblich durch Sax geprägten – französischen Klangbilds der Blasmusik dieser Zeit, besteht eine Nachfrage nach Restaurierung und Nutzung solcher Instrumente. Der Entscheid zur Spielerlaubnis für unsere drei Instrumente fällt trotz dieses Drucks leicht.

Das Saxophon erhält Spielverbot. Es befindet sich in nicht spielbarem Zustand und kann ohne Eingriffe an Polstern und Mechanik auch nicht spielbar gemacht werden. Deshalb erhält es für seine *fragility* den Wert 1. Solche Eingriffe würden, auch wenn sie noch so sorgfältig erfolgten, im Sinn von Kapitel 3.2 Information zerstören, was nicht zu verantworten ist. Das Instrument ist äusserst rar, es erhält auch in *rarity* den Wert 1. Und da es sich zudem im Originalzustand befindet (als Prototyp eigentlich sogar vor-original), ist auch *state* kein Argument, das Spielverbot zu lockern. Es gilt zu beachten, dass die zwei anderen bekannten Saxophone in F gespielt werden. In Anwendung des Paradigmas einer Erhaltung der Information mit Blick aufs gesamte historische Erbe sollten im vorliegenden Fall die gewünschten Informationen wie Klang, Stimmtonhöhe und Griffweise mit demjenigen dieser zwei Schwesterinstrumente gewonnen werden, das in möglichst originalem Zustand ist. Diese Informationen würden dann als Teil des zu erhaltenden Objekts konserviert.

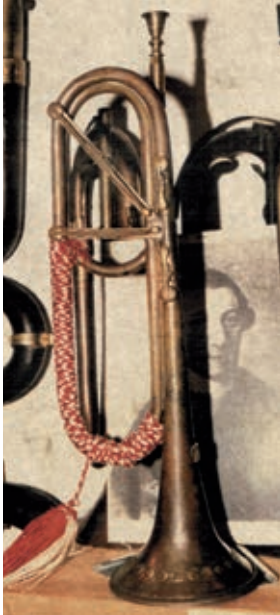
Das Instrument ist hingegen ein Geschenk für jeden Ausstellungsmacher. Es ist zwar nicht prunkvoll, kein Show-Stück, aber es könnte – als zehntältestes erhaltenes Saxophon überhaupt und ältestes Alto in F – gut geschützt in einer Vitrine das Kernstück einer Thementausstellung zu Sax bilden. Gemeinsam mit den andern in diesem Kapitel besprochenen Instrumenten, mit den Saxophonen anderer Hersteller, und ergänzt durch Klangbeispiele und Dokumente, liesse sich eine breit interessierende Ausstellung gestalten.

Das Saxhorn und das Cornet von Adolphe Sax sowie das Licence-Saxhorn von Gautrot sind sich aus konservatorischer Sicht sehr ähnlich, die Beurteilung der Spielerlaubnis lautet für alle drei gleich: Regime C. Dies resultiert aus den Bewertungen von jeweils 2 für *fragility*, die Instrumente sind in stabilem Zustand, eine Übernutzung würde aber die Dichtheit ihrer Ventile zerstören; und 2 für *rarity*, es sind gefragte Instrumente, vom Cornet existieren jedoch ein Dutzend weitere in dieser Bauart (Dumoulin, Cornet, 244), von den Saxhörnern sind es noch mehr. Regime C erscheint aufgrund dessen für diese drei Instrumente sinnvoll. Eine sorgfältige, mitunter auch ausgedehnte Nutzung ermöglicht es den Spezialisten und denjenigen, die es werden wollen, ihren Klang vertieft zu erforschen. Es verhindert jedoch, dass diese Instrumente ausgeliehen werden und dadurch nur einzelnen Bläsern zur Verfügung stehen und der Präsentation fehlen würden.

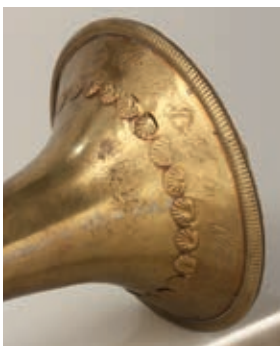
Die drei Instrumente von Adolphe-Edouard Sax sind in unverändertem und spielbarem Zustand. Das Saxophon wurde vermutlich im Sinne der *currency* regelmässig neu bepolstert. Es stammt noch aus dem 19. Jahrhundert und ermöglicht es, den Saxophonklang dieser Zeit zu rekonstruieren. Es erhält die Spielerlaubnis C (*fragility*: 2, *rarity*: 2). Das Horn und das Clairon erhalten Regime D (*fragility*: 3, *rarity*: 2), sie dürfen für Konzerte auch ausgeliehen werden.

Konklusion: Man sieht es ihnen nicht gleich an, aber die Instrumente von Adolphe Sax und deren Verwandte sind wichtige Zeugen der Musikgeschichte. Zum einen sind sie Quellen zur Geburtsstunde der heutigen Blasmusik mit ihren unzähligen und beliebten Blasorchestern und Brass Bands weltweit und zum andern zeugen sie vom musikalischen *Age d'or* in Frankreich. Aus dem Blickwinkel der Instrumentensammlung sehen wir insbesondere, wie mit den Instrumentenfamilien der Saxhörner und Saxophone eine homogene Klanglichkeit geschaffen wurde, die seit dem Concours auf dem Champ-de-Mars 1845 Musiker wie Publikum überzeugt, so wie es das Streichorchester schon seit dem 17. Jahrhundert tut.

5.4 Die Rarität: Die Klappentrompete von August Beyde



[178] Die Klappentrompete von August Beyde (1789–1869). Im Museum in Zimmerwald war sie an zentraler Stelle im Parterre ausgestellt, ergänzt durch ein Porträt von Joseph Haydn (Foto Martin Bütikofer 1992).



[179] Der Kranz ist mit Palmetten ausgestaltet, der Rand hat ein Bortenmuster, die Signatur «August Beyde in Wien» ist gestempelt (Foto Jonas Thibault).

Einem jeden Herrn Abnehmer dieser benannten Instrumente wird eine genaue schriftliche Erklärung zugeschickt, wie dieselben behandelt werden müssen, um durch Anleitung der Fingersetzung einige Mahl die Scala durchzuüben, wodurch sie in Kenntnis gesetzt werden, sogleich Gebrauch von diesen Instrumenten machen zu können.

Sämtliche dieser Instrumente verfertigt rein nach dem Original des Erfinders der Trompeten= und Waldhornmacher August Bayde [sic], in Wien, an welchen alle jene, welche ein derley Exemplar zu erhalten wünschen, in portofreyen Briefen, mit Einlegung des bestimmten Preises sich zu wenden ersucht werden. [...] Wien am 18. Dezember 1823. Anton Weidinger, kaiserl. königl. Ober=Hoftrompeter.

Wiener Zeitung, 27.12.1823, 1319; [187]

Jede Sammlung besitzt ihre herausragenden Objekte, die als Einzelstücke besondere Beachtung erhalten, sei es aufgrund ihrer Seltenheit, ihrer Schönheit, ihres Alters oder ihres Werts. Diese Raritäten sind gefragt für Ausstellungen, für die Forschung und für Vermessungen, etwa im Hinblick auf Nachbauten. Ausserdem kommen Musikerinnen und Musiker mit dem Wunsch, sie anspielen zu dürfen. Diese Instrumente stehen somit unter einem erhöhten Druck der Nutzung, weshalb für sie eine besondere Aufmerksamkeit der Konservierung und eine restriktive Spielerlaubnis zu gelten hat.

Für solche Raritäten besteht im Gegenzug seitens all dieser Interessengruppen ein berechtigter Anspruch auf eine Objektdokumentation, die inhaltlich weit über einen Katalogeintrag hinausreicht. Eine solche erübrigt in manchen Fällen ein erneutes Anspielen des Instruments. CIMCIM formulierte dies 1985 in seinen Empfehlungen über den Zugang zu historischen Musikinstrumenten so:

Die Aufgabe eines Museums oder einer öffentlichen Sammlung beinhaltet zweierlei: zum einen die Verantwortung für die Sicherheit und Erhaltung der ihm bzw. ihr anvertrauten Instrumente und zum anderen die Förderung von deren Erforschung und die Verbreitung der erarbeiteten Erkenntnisse. Auf diese Weise wird das Museum zum Bindeglied zwischen dem Handwerker, dem ausübenden Musiker und dem Wissenschaftler unserer Zeit auf der einen und ihren Vorgängern, deren Arbeiten sich in den Sammlungen präsentieren, auf der anderen Seite.

CIMCIM, Access, Abschnitt 5, deutsche Übersetzung CIMCIM

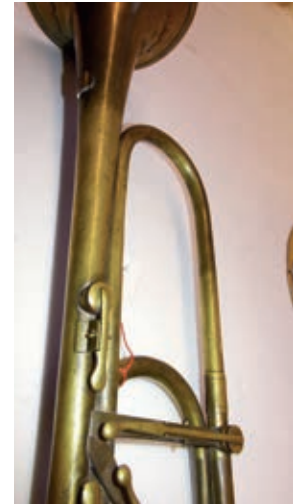
Die Erfüllung dieser Vermittlungsaufgabe bildet einen Kernpunkt unseres neuen Paradigmas. Das vorliegende Kapitel will dies am Beispiel der Klappentrompete von August Beyde in Form einer Zusammenstellung der Fakten zum Instrument, zu seinem Umfeld und zu seiner Geschichte erfüllen.

Sie fällt nicht auf: Die Klappentrompete Nr. 1184/74 [178] hat stark Patina angesetzt und sieht eher schlicht und zudem recht mitgenommen aus. Nur wer die Geschichte der Trompete kennt, schaut genauer hin. Für Karl Burri (und auch für mich) war bzw. ist die Beyde-Trompete ein Herzstück der Sammlung. Er hat sie seine «Haydn-Trompete» genannt, was er auch auf die Karteikarte des ersten Inventars notierte. Gekauft hat er sie von seinem Freund Walter Vögeli, der sie beim Antiquitätenhändler Birt-Gramm entdeckt hatte (angeblich in dessen Schaukasten in einer Autoeinstellhalle in Lugano). Auf Basis der Analyse des Instruments und seiner historischen Einordnung werde ich am Schluss dieser Einzelstudie darauf zurückkommen, ob tatsächlich ein Bezug zu Joseph Haydn und dessen berühmtem Trompetenkoncert besteht.

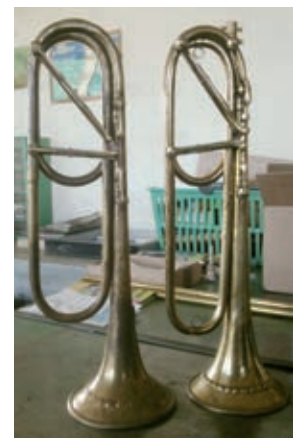
Beschreibung

- Zweiwindige, kurze Trompetenform.
- Masse: Bohrung \varnothing 11,10 mm. Schallstück \varnothing 128 mm. Länge 1580 mm.
- Konzipiert als Inventionstrompete. Die Austeckbögen sind nicht erhalten, die beim Instrument gelagerten Bögen passen nicht dazu. Es ist anzunehmen, dass ursprünglich Stifte und Bögen für die Transpositionen G, F, E, Es, D, allenfalls auch C und noch tiefer zugehörig waren.
- Die Stimmtonhöhe ist ohne originale Aufsteckbögen nicht feststellbar.
- Das Instrument hat 4 Klappen. \varnothing aller Kamme: aussen 14 mm, innen 10 mm. Deren Positionen erlauben eine gute Intonation bei der Verwendung von Steckbögen in Es und E, nicht aber in den andern Transpositionen. Die Klappen werden vom Schallstück aus bedient. Linksgriffig, falls das Instrument waagrecht gehalten wird (Rohre in horizontaler Ebene), rechtsgriffig bei senkrechter Haltung (Rohre in vertikaler Ebene; zu Links- und Rechtsgriffigkeit von Klappentrompeten vgl. v. Steiger, Schulen). Die Stahlfedern der Hebel sind möglicherweise original, die Polster vermutlich nicht.
- Kranz [179] mit muschelähnlichen Palmetten und Nürnberger Rand mit aufgelötetem Bortenmuster. Signatur: [Doppeladler] *August Beyde in Wien* [Doppeladler], von der Rückseite her gestempelt. Zwingen mit Doppelstich (die Beschreibungsdetails verdanke ich Andrea Fornaro, Musikmuseum Basel).
- Eine Vorrichtung zur Befestigung eines Notenhalters ist auf das Schallstück gelötet. Deren Position gibt uns einen Hinweis zur Haltung des Instruments [180]: Notenhalter werden in der Regel oben auf dem Becher montiert, nicht seitlich, was im vorliegenden Fall zu einer vertikalen Haltung des Instruments führt. Demzufolge wären die Klappen mit der rechten Hand zu bedienen.
- Der Anstoss war früher mit einer Kordel umwickelt [178], die heute abgelöst ist und beim Instrument liegt. Ob diese Kordel original ist oder später (z.B. von einem Antiquitätenhändler) hinzugefügt wurde, ist nicht geklärt.

In ihrem zweiwindigen Aufbau, ihrer handwerklichen Ausgestaltung und der Disposition zur Verwendung von Aufsteckbögen ist dies eine übliche Klappentrompete. Illustration [181] zeigt, wie ähnlich sie den Instrumenten des bekannten Wiener Instrumentenbauers Joseph Riedl (1760–1837) sieht. Unüblich ist einzig die Klappenzahl: Die meisten erhalte-



[180] Details der handwerklichen Ausgestaltung: Klappenformen, Hebel, Stiche auf den Rohrverbindungen und auch eine Vorrichtung zur Befestigung eines Notenhalters erzählen uns Wesentliches über die Herstellung und die Haltung des Instruments.



[181] August Beydes Klappentrompete (links) neben einer solchen von Joseph Riedl (Sammlung Krisztian Kovats, Basel).

Blechblasinstrumente Wien 19. Jhdt.	ED-XRF-Analysen, zerstörungsfrei NITON XL3t: Alloy Mode, Messzeit 60 sec (30 main + 30 light; mit He-Spühlung) Bern, 25. März 2010; Dr. M. Tuchschnid											
Klappentrompete Beyde Nr. 32 / Burri Bern	Cu	Zn	Pb	Sn	Sb	Ni	Fe	Mn	Co	Si	Al	P
	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%	%
	[Angaben in Massen-%: Mittelwerte Doppelbestimmung ± Standardabweichung 2σ]											
Pos. 1 Schall, blank	65.9 0.1	33.0 0.1	0.69 0.04	<0.05 -	0.06 0.01	0.08 0.01	<0.05 -	<0.05 -	<0.05 -	<0.1 -	<0.3 -	<0.1 -
Pos. 2 Anstoss, blank	67.5 0.1	31.4 0.1	0.58 0.02	<0.05 -	0.06 0.01	0.08 0.01	0.10 0.01	<0.05 -	<0.05 -	<0.1 -	<0.3 -	<0.1 -

mon (Sb), Nickel (Ni) und Eisen (Fe). Die heute im Instrumentenbau verwendeten Legierungen unterscheiden sich wesentlich von dieser historischen chemischen Zusammensetzung. Oft wird heute CuZn28 eingesetzt, ein Verhältnis von 72% Kupfer zu 28% Zink ohne Spurenelemente.

August Beyde

Über den Instrumentenmacher August Beyde ist Folgendes bekannt: Er wurde am 22. Februar 1789 in Leipzig geboren. Sein Vater Johann Gottlob (1762–1814) war ebenfalls Instrumentenmacher, «wohl mehr Blech- als Holzinstrumentenmacher» (Heyde, Trompeten, 485). August Beyde heiratet 1812 in Ofen (Ungarn), wird 1823 erstmals in Wien erwähnt [187], erhält 1827 dort eine Lizenz für den Bau von Trompeten und 1832 die Erlaubnis, Lehrlinge auszubilden. 1846–1853 schliesst er sich vermutlich mit seinem Bruder Ferdinand zu *Gebrüder Beyde* zusammen, mit Adresse in Wien-Schottenfeld. August Beyde stirbt am 3. Oktober 1869. Sein Sohn August, geboren 1820, scheint auch Instrumentenmacher gewesen zu sein (Waterhouse, Langwill, 31; Dullat, Verzeichnis, 81).

Wann baute Beyde unser Instrument? Da es den Doppeladler trägt, ein Zeichen der erhaltenen Lizenz, muss es nach 1827 entstanden sein. Da es ausserdem mit August Beyde und nicht Gebrüder Beyde signiert ist, liefert der Zusammenschluss der Brüder 1846 den terminus ante quem. Daraus resultiert eine Datierung von 1827–1846. Aufgrund der Geschichte der Klappentrompete in Wien (mehr dazu s. u.), ist das Instrument früh in diesen Zeitraum zu datieren, um 1830.

Von August Beyde sind in verschiedenen Museen eine kleine Anzahl signierter Blechblasinstrumente erhalten, darunter drei Trompeten. Nebst derjenigen aus der Sammlung Burri sind dies eine Trompete mit Wiener Ventilen, linksgriffig, im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg [184] und eine Klappentrompete im Museo Nazionale degli Strumenti Musicali in Rom [185].

Letztere ist als Pendant zu unserem Instrument hier von besonderem Interesse. Beim Vergleich der beiden Klappentrompeten fallen sofort sowohl Gemeinsamkeiten wie auch Unterschiede auf. Ähnlich sind sie in vielen Details der handwerklichen Gestaltung: Die Klappen sind in ihren Massen, ihren Drückern und ihrer Montage auf Stegen identisch. Ebenfalls sehr ähnlich sind die Gravuren und die Gestaltung von Kranz, Zwingen und Notenhaltervorrichtung. Unterschiedlich sind sie hingegen in vier wesentlichen Merkmalen einer Klappentrompete:

[183] Resultate der Legierungsbestimmung mittels Röntgenfluoreszenz durch Martin Tuchschnid, Eidgenössische Materialprüfungsanstalt Empa Dübendorf.



[184] Trompete in G mit drei Wiener Ventilen von August Beyde. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, MIR136 (Foto GNM).



[185] Klappentrompete mit 6 Klappen von August Beyde. Rom, Museo Nazionale degli strumenti musicali (Foto Elvino Arametti).

- Das Römer Instrument hat sechs Klappen, das Berner vier.
- Das Römer Instrument ist rechtsgriffig, die linke Hand hält das Instrument, die Klappen werden auf dem Schallstück bedient, beim Berner Instrument ist es umgekehrt. Rechtsgriffige Instrumente sind insgesamt seltener, in Italien aber aus nicht bekannten Gründen häufiger. Es könnte sich beim Römer Instrument demnach um eine explizit für Italien hergestellte Klappentrompete handeln.
- Das Berner Instrument benötigt Aufsteckbögen, auf die dann das Mundstück gesteckt wird. Das Instrument in Rom hingegen hat Einsteckbögen, die in der Mitte des Instruments eingesetzt werden, während das Mundstück direkt in das Mundrohr des Instruments gesteckt wird.
- Die Form des Schallstücks ist beim Burri-Instrument im Flair sichtbar schlanker, die beiden Instrumente wurden demnach nicht auf derselben Form hergestellt.

Fazit: Die beiden erhaltenen Klappentrompeten von August Beyde sind sehr unterschiedlich gebaut. Das Römer Instrument kann aufgrund seiner grösseren Klappenanzahl und des Einsteckbogenprinzips als das Ausgereiftere der beiden bezeichnet werden. Das kann – muss aber nicht – bedeuten, dass es später gebaut wurde, dass das Berner Instrument älter ist.

Das historische Umfeld der Klappentrompete, Anton Weidinger und Joseph Haydn

Die Geschichte der Klappentrompete ist im Rahmen der Chromatisierung der Blechblasinstrumente zu verstehen. Lange Zeit hatten Bläser und Komponisten die Beschränkung auf die Naturtonreihe bei Horn und Trompete akzeptiert. Ab Mitte des 18. Jahrhunderts begannen Versuche, diese Limiten durch Stopfen (Einführen der Hand ins Schallstück), Klappen (Analogie zu Holzblasinstrumenten), bewegliche Züge (Analogie zur Posaune, vgl. Kapitel 5.5) oder Ventile (Neuentwicklung) zu überwinden.

Erste Berichte über Experimente mit Löchern im Schallstück, die mit Klappen geschlossen wurden, stammen aus dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts (Altenburg, Versuch, 112; Schubart, Tonkunst, 310). Dass diese Lösung heute besonders gut bekannt ist, ist den Herren Weidinger, Haydn und Hummel zu verdanken. Der junge Trompeter Anton Weidinger (1766–1852) begann nach eigenen Angaben 1793 mit Versuchen zur Chromatisierung seiner Trompete mittels Klappen (Annonce in der Wiener Zeitung vom 22.3.1800; Lindner, Weidinger, 61). Damit überzeugte er offenbar Joseph Haydn, der 1796 für ihn das heute sehr populäre Trompetenkonzert komponierte. Johann Nepomuk Hummel schrieb 1803 ebenfalls ein Konzert für die »organisierte Trompete« Anton Weidingers, wie dieser seine Klappentrompete in Konzertannoncen bezeichnete, z.B. auf dem Plakat zur Akademie vom 28.3.1800, anlässlich der er Haydns Konzert uraufführte (Nationalbibliothek Wien, Theatersammlung Nr. 773042; Dahlqvist, Keyed Trumpet, 14). Weidinger war damals schon Hoftrompeter am kaiserlichen Hof in Wien und wurde 1819 Oberhofsrompeter, war somit ein renommierter Bläser seiner Zeit, der seine Kunst in zahlreichen Konzerten wie den solistischen Akademien zeigen durfte (Auftritte waren damals auch von der Gunst am Hof abhängig).

Seit der Wiederentdeckung der beiden Konzerte von Haydn und Hummel im 20. Jahrhundert gehören diese Werke zum Kernrepertoire der Trompete. Diese Tatsache lässt

leicht vergessen, dass die Klappentrompete um 1800 lediglich ein Experiment in der Hand einzelner Solisten war. Erst zwischen 1820 und 1850 wurde sie in Österreich und Italien in der Militärmusik und unter Laien ein wenig verbreitet. Die c200 erhaltenen Klappentrompeten stammen aus dieser Zeit, in der auch weitere solistische Kompositionen und einige Einsätze in Opern und Orchesterwerken entstanden. Fünf Trompetenschulen enthalten Kapitel für Klappentrompete (v. Steiger, Schulen). Nur eine davon ist von einem Trompeter verfasst, Giuseppe Araldi *Metodo per Tromba a Chiavi ed a macchina*, gedruckt 1835. Araldi war Solotrompeter an der Mailänder Scala und spielte sowohl die Klappen- wie die Ventiltrompete.

Eine Zählung der Quellen zeigt, dass die Klappentrompete im Verhältnis zu den anderen Chromatisierungsformen dieser Übergangszeit quantitativ die unbedeutendste ist. Von ihr ist die geringste Anzahl Instrumente, Kompositionen und Schulen erhalten (Anzenberger, Überblick). Mit den beiden für sie geschriebenen Konzerten von Haydn und Hummel ist sie jedoch – wohl dank Anton Weidinger – im 20. Jahrhundert zur bekanntesten geworden.

Nebst der Trompete von Beyde besitzt die Sammlung Burri (Nr. 67/75) eine weitere, besonders interessante Klappentrompete von Carl Gottlieb Schuster (1788–1862; Dullat, Verzeichnis, 434). Das Instrument hat neun Klappen in eigenartiger Anordnung [186]. Sie war vermutlich ein Experiment, das mittels Einbaus von zahlreichen Klappen für jede Transposition und Stimmtonhöhe Griffweisen anbieten wollte, um eine saubere Intonation zu ermöglichen. Um alle Töne spielen zu können, genügen an sich vier Klappen, jede weitere bietet Verbesserungen der Griffkombinationen und der Intonation an.

Hat unser Beyde-Instrument nun tatsächlich etwas mit Joseph Haydn zu tun? Die eingangs gestellte Frage ist aufgrund des bisher Dargelegten mit Nein zu beantworten. Gebaut wurde sie lange nach den Aufführungen von Haydns Trompetenkonzert, das 1796 komponiert worden ist und von dem nur die Uraufführung am 23. März 1800 und die Wiederaufführung eines Teils im Januar 1813 gesichert überliefert sind (Lindner, Weidinger, 85). Weidinger wird das Werk aber vermutlich bei weiteren Gelegenheiten gespielt haben, hingegen hat er die Komposition nicht weitergegeben, kein anderer Trompeter spielte damals die für Weidinger geschriebenen Werke.

Eine Quelle stellt nun aber doch einen Zusammenhang zwischen Beyde und Weidinger und damit indirekt zwischen Beyde und Haydn her: Im Intelligenzblatt zur Wiener Zeitung vom 27. Dezember 1823, Spalte 1318f, findet sich eine «Bekanntmachung» des k.k. Oberhoftrompeters Anton Weidinger [187]. Darin stellt Weidinger seine Verdienste bei der Entwicklung und Verbesserung der Klappentrompete dar und nennt deren Vorzüge. Wie Klappentrompeten einhändig (mit rechts) zu spielen wären, wie es Weidinger im zweiten Abschnitt für die Kavallerie anpreist, ist unklar. Dass er im dritten Abschnitt betont, dass seine Instrumente (nicht aber die Nachahmungen) «sich ferner durch einen vollkommen hellen, reinen und starken Ton» auszeichnen würden, ist im Rahmen der Kritik zu verstehen, die damals an seiner Klappentrompete geübt wurde und die genau diesen Punkt bemängelte (Kritiken in der Wiener *Allgemeine Musikalische Zeitung* von 1817 und 1820; Lindner, Weidinger, 98ff).



[186] Diese Klappentrompete, signiert von «Carl Gottlob Schuster / in Neukirchen», ist eine der rätselhaften Raritäten der Sammlung Burri, Nr. 67/75.

B e k a n n t m a c h u n g.

Bereits im Jahre 1819, und zwar durch das Intelligenzblatt vom 29. May, hat der Unterzeichnete die von ihm erfundene Klappentrompete, welche früher schon in London, Paris, und in den bedeutendsten Städten Deutschlands mit ungetheiltem Beifall aufgenommen worden, zum gemeinnützigen Gebrauche angekündet.

Gegenwärtig, nachdem derselbe durch rastlosen Eifer, Erfahrung und Kostenaufwand, dieses musikalische Instrument, zu einer höhern Vollkommenheit gebracht, hat er die Ehre anmit bekannt zu machen, daß er eine D. Trompete mit mehreren Klappen und dergleichen andere, in hoch A. und G., die die gewöhnlichen Trompeten ersetzen, und an Stärke weit übertrifft, zu Stande gebracht, welchen den Vortheil besitzen, daß sie mit einer Hand dirigirt werden können, und also dem Cavallerie-Trompeter die linke Hand zur Leitung seines Pferdes frey lassen, wodurch derselbe keiner Gefahr eines Sturzes ausgesetzt ist.

Diese neu erfundenen Klappentrompeten, zeichnen sich ferner durch einen vollkommen hellen, reinen und starken Ton aus, daß sie nicht wie jene nachgeahmten einen dumpfen Ton geben, und die Klappentöne dabey dem Behandler den gehörigen Laut verschaffen, sondern es können alle Töne ganz in gleicher Stärke und Wirkung, leise, wachsend, und auch schmetternd nach Erforderniß genommen werden.

Der Umfang dieser D. Trompete ist vom kleinen C. angefangen, die chromatische Tonleiter durch, bis in das 2 gestrichene C., der Umfang der hoch A. und G. Klappentrompete ist vom kleinen C. bis in das 2 gestrichene E. und 3 neue Töne, nämlich F. E. D., bis zu dem gewöhnlichen Bass C. in der kleinen Octav zu nehmen. Auch hat derselbe die Inventions-Klappentrompete dahin verbessert, daß sie vom hohen B. durch Aufstecken der Bögen bis tief A. gestimmt werden kann wo man in den F., E. und Es. Tonarten Solo blasen, und auch nun in diesen Tonarten um 3 Töne mehr, nämlich F. E. D. zu dem gewöhnlichen Bass C. in der sogenannten kleinen Octav nehmen kann. Ferner hat er eine andere Klappentrompete erfunden, die aus allen Tonarten, ohne aufzustecken, behandelt werden kann, und deren Umfang sich vom tiefen Bass C. D. E. F. G. durch die ganze chromatische Tonleiter bis ins 3 Wahl gestrichene D. erstreckt.

Schließlich muß derselbe des von ihm erfundenen Klappenwaldhorns mit 9 Bögen erwähnen, worauf man gleich der besagten Klappentrompete in F. E. und Es. Solo blasen kann, und die Klappentöne eben so laut sind, wie bey der Klappentrompete.

Da diese Instrumente, und besonders die Klappentrompeten, bey vollständigen Musikern unentbehrliche Instrumente sind, und nur durch die Unvollkommenheit ihres Mechanismus herabgesetzt werden können, so hat sich der Erfinder vorbehalten, jedes dieser Instrumente, erst nach seiner eigenen genauern Prüfung den Herren Abnehmern, und zwar, wenn eine angemessene Zahl dieser letztern besonnen sind, einhändigen zu lassen, um sie auf diese Art vor jedem möglichen Mißbrauch zu bewahren.

Einem jeden Herrn Abnehmer dieser benannten Instrumente wird eine genaue schriftliche Erklärung zugesandt, wie dieselben behandelt werden müssen, um durch Ansehung der Fingerlegung einige Wahl die Scala durchzuüben, wodurch sie in Kenntniß gesetzt werden, sogleich Gebrauch von diesen Instrumenten machen zu können.

Sämmtliche dieser Instrumente verfertigt rein nach dem Original des Erfinders der Trompeten- und Waldhornmacher August Weidinger, in Wien, an welchen alle jene, welche ein derley Exemplar zu erhalten wünschen, in portofreien Briefen, mit Einlegung des bestimmten Preises sich zu wenden ersucht werden.

P r e i s e:

Die D. Trompete mit mehreren Klappen kostet 30 fl. C. M.

Die hoch A. Trompete 20 fl. und hoch G. Trompete 25 fl.

Die Inventions-Klappentrompete mit Bögen 60 fl.

Die Klappentrompete ohne aufzustecken aus allen Tonarten 80 fl.

Das Inventions-Klappenwaldhorn mit den gehörigen Bögen 90 fl.

Wien am 18. December 1823.

Anton Weidinger,
kaiserl. königl. Ober-Hofstrompeter.

[187] In der Wiener Zeitung vom 27.12.1823 liess der k.k. Oberhofstrompeter Anton Weidinger diese »Bekanntmachung« seines Instrumentenangebot in Zusammenarbeit mit August Beyde publizieren (Spalte 1318f; Reproduktion mit Erlaubnis der Oesterreichischen Nationalbibliothek).

Zum Schluss erwähnt Weidinger seine Zusammenarbeit mit August Beyde: «Sämtliche dieser Instrumente verfertigt rein nach dem Original des Erfinders der Trompeten= und Waldhornmacher August Bayde (sic), in Wien» (letzter Abschnitt vor der Preisliste, Spalte 1319, Zeile 6ff). Bei Beyde konnten die verschiedensten Modelle bestellt werden. Unser Instrument entspricht der «Inventions=Klappentrompete mit Bögen» zu 60 Dukaten (Preisliste, Zeile 3). Darauf könne mit Aufsteckbogen in F, E und Es «Solo geblasen» werden (Spalte 1318, zweitunterster Abschnitt).

Die weiteren hier angebotenen Instrumente stellen interessante Ansatzpunkte für weitere Forschungen dar. Wie zahlreich und für wen wurden sie gebaut? Von besonderem Interesse sind: (1) Die «Klappentrompete ohne aufzustecken aus allen Tonarten», die teurer ist als unser Modell (Preisliste, Zeile 4). Ist damit das System mit Einsteckbogen gemeint, wie es beim Römer Instrument vorliegt? (2) Das «Inventions-Klappenwaldhorn» (Zeile 5); Weidinger berichtet 1813, dass sein Sohn ein solches gespielt habe (Wiener Zeitung 21.11.1813; Lindner, Weidinger, 85). Hörner mit Klappen sind nur ganz wenige erhalten, zwei davon im Musikmuseum Basel (Klaus, Hörner, 12).

Fazit: Unser Instrument kann insofern als Haydn-Trompete bezeichnet werden, als es von Beyde in Zusammenarbeit mit dem einzigen Bläser entwickelt und angeboten wurde, der damals das Konzert von Joseph Haydn spielte. Und schon allein diese Konstellation verlangt nach vertieften Forschungen zu August Beyde und seinen Klappentrompeten, wie sie hier ansatzweise skizziert sind.

To play or to display

August Beydes Klappentrompete ist von historischer Bedeutung. Aufgrund ihres Zustands (*fragility*: Wert 2) und der Erkenntnis, dass es sich um ein sonst nirgends erhaltenes Unikat handelt (*rarity*: Wert 1), erfordert sie eine besonders sorgfältige Konservierung. Regelmässig sollte sie auf Korrosion und andere Schäden untersucht werden. Sie erhält eine Spielerlaubnis unter Regime B. Ausgewiesene Spezialist/innen dürfen sie für kurze Zeit anspielen, was jedoch nicht ohne gewichtigen Grund erfolgen darf.

Demzufolge ist es ausgeschlossen, dass das Instrument länger gespielt oder sogar für Konzerte ausgeliehen wird. Aufgrund der Beziehung zu Anton Weidinger und der Eignung für die klassischen Trompetenkonzerte, besteht ein gewisser Druck, dieses restriktive Regime zu lockern. Dem ist jedoch zu widersprechen: Da originale Aufsteckbögen, also wesentliche Teile fehlen, sind kaum Erkenntnisse aufgrund der Spielerfahrung möglich. Vermessungen genügen zur Beantwortung der meisten Fragen. Hingegen sehr wünschenswert wäre die Herstellung einer Kopie, einmal mehr wäre dies der goldene Weg zur Lösung des Dilemmas von Spielen vs. Stilllegen.

Dieses Instrument besitzt seinen Wert primär als Quelle für die Forschung, als Vorlage für den Nachbau historischer Klappentrompeten und als interessantes Ausstellungsobjekt. In einer thematischen Ausstellung zur Geschichte der Klappentrompete könnte diese äusserlich schlichte Trompete eine zentrale Position einnehmen, ergänzt durch die hier zusammengestellten Dokumente und Bezüge zu ihrem historischen Umfeld. Die differenzierte Dokumentation eines Instruments, wie sie das Ziel dieses Kapitels war, dient somit nicht nur dem wissenschaftlichen Austausch, sondern auch als Grundlage für die Ausstellung.

5.5 Die Zugtrompete von Antoine Courtois

INSTITUT DE FRANCE. Paris, le 8 mai 1833.

Nous avons entendu et examiné avec la plus scrupuleuse attention la nouvelle trompette de l'invention de M. Buhl, [...] ledit instrument étant construit dans un système à peu près semblable à celui des trombones, c'est-à-dire à coulisses. [Cet instrument ...] dans toute l'étendue de l'échelle chromatique, a la qualité, l'énergie et l'éclat de son voulu pour constituer le véritable caractère de la trompette.

Revue Musicale VII, Nr. 16, 18.5.1833, 123f



[189] Signatur: ANTOINE COURTOIS / Facteur du Conservatoire / Rue du Caire 21 / Paris.



[190] Stempel: MEDAILLE / DE / 1^{RE} CLASSE / EXPOSITION / UNIVERSELLE / 1855. Diesen Stempel der Auszeichnung an der Pariser Weltausstellung bringt Courtois ab 1855 auf seinen Instrumenten an, möglicherweise auch auf solchen, die er früher gebaut hatte.

[188] Die Zugtrompete von Antoine Courtois Nr. 70/746 c1985 (Foto André Roulier).

Sie ist sehr schön, klingt wunderbar, spielt sich hervorragend und ist zudem gut und vollständig erhalten: Die Zugtrompete, signiert von «Antoine Courtois, Facteur du Conservatoire, à Paris», ist eine der exklusiven Raritäten der Sammlung [188–190]. Aufgrund ihrer besonders schmuckvollen Verarbeitung gehe ich als Hypothese davon aus, dass sie für eine grosse Ausstellung gebaut wurde. Exklusiv ist sie auch deshalb, weil sie eine von nur drei erhaltenen Zugtrompeten dieses französischen Typs ist. In Paris liegt jedoch ein beinahe identisches Exemplar von Courtois [191]. Anhand einer Synopse der beiden Instrumente richte ich das Augenmerk auf kleinste instrumentenbauliche Details. Danach beleuchte ich das historische Umfeld, ein Abschnitt, der deshalb vergleichsweise breit ausfällt, als dazu noch kaum Forschungen vorliegen. Weder die französische Zugtrompete noch der Instrumentenmacher Antoine Courtois (?–1880) waren bisher Gegenstand umfassender spezifischer Publikationen. Abschliessend stelle ich die Frage nach der Spielerlaubnis für dieses Instrument, die nur scheinbar leicht zu beantworten ist – sie wird zur Nagelprobe für die in Kapitel 3 postulierte konservatorische Praxis.



Beschreibung

Eine Zugtrompete ist in ihrer Konzeption eine mit einem beweglichen Zug versehene Naturtrompete. Naturtrompeten wurden bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts gebaut, namentlich für den Einsatz im Orchester, so auch von Courtois: einwindige Trompeten, die dank der Steckbögen in allen verlangten Transpositionen spielen können. Beim vorliegenden Instrument ist der vollständige originale Bogensatz erhalten, es kann in G, F, E, Es, D, C und mittels eines Kombinationsbogens (ein Bogen, auf den nicht das Mundstück, sondern ein zweiter Bogen gesteckt wird) sogar bis tief As gespielt werden.

Der Unterschied zur Naturtrompete liegt in ihrem beweglichen Zug. Das Instrument wird daher mitunter fälschlicherweise als Altposaune verstanden. Eine Zugtrompete unterscheidet sich von einer Posaune technisch im Steckbogenprinzip und klanglich darin, dass das Instrument wie eine Naturtrompete vorrangig im Bereich seines dritten bis sechzehnten Naturtons gespielt wird; eine Posaune spielt tiefer, vorrangig vom zweiten bis zum zwölften Naturton. Der Zug unseres Instruments wird mit der linken Hand bedient, während die rechte Hand das Instrument wie eine Naturtrompete hält. Er vertieft die Naturtöne um einen Halbton, einen Ganzton und um eine kleine Terz und ermöglicht es somit, alle Töne von *notiert e* bis *c'''* und höher zu spielen, mit Ausnahme des *as*.

Mit dem Instrument ist auch ein passendes, unsigniertes Mundstück erhalten. Auf Burris Karteikarte von 1985 ist zudem ein zugehöriger Koffer zu sehen [188], der inzwischen leider entsorgt wurde.

Synopse

Mit dem Instrument E.1541 im Musée de la musique in Paris von Courtois besitzt unsere Zugtrompete einen in seiner Faktur bis in viele Details fast identischen Zwilling [191, 192], eine Seltenheit unter den erhaltenen Instrumenten dieser Zeit. (Dies wurde im Fall dieser zwei Trompeten wohl durch den Umstand begünstigt, dass beide von Beginn weg aufgrund ihrer edlen Ausführung überdurchschnittlich hohe Chancen besaßen, erhalten und in Sammlungen konserviert zu werden.) Eine Gegenüberstellung der beiden Instrumente erlaubt es uns heute, einen Blick in die Werkstatt des Instrumentenbauers zu werfen: Welche Parameter sind bei beiden Instrumenten identisch und somit vermutlich beim Bau bewusst kontrolliert worden, welche Parameter variieren?

Gemeinsamkeiten der beiden Zugtrompeten:

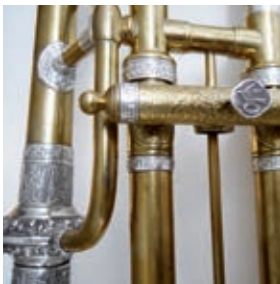
- Verarbeitung: Die beiden Instrumente zeigen das höchste Niveau des Instrumentenbaus; jedes handwerkliche Detail ist perfekt ausgeführt, vom Schallstückbau bis zu jeder einzelnen Lötstelle. Beide Instrumente sind nach aktuellem Kenntnisstand im Originalzustand und haben nur wenige, unbedeutende Beulen oder Schäden.
- Aufbau und Masse: Rohre, Stützen und Haltevorrichtungen sind identisch konstruiert, bis auf wenige Details (s.u.). Die wichtigsten Masse der beiden Instrumente sind identisch (alles Innenmasse gemessen durch den Autor): Becherdurchmesser 119 mm; Ausgang Stimmzug 13,7 mm; Eingang Stimmzug 12,4 mm; Bogenaufnahme 11,4 mm; Ausgang Steckbögen 10,5 mm, Eingang Steckbögen (=Anfangsbohrung) 10,0 mm (nur Bern, die Bögen in Paris standen nicht zur Verfügung). Die Mensur



[191,192] Die beiden fast identischen Zugtrompeten von Courtois. Oben: Paris, Musée de la musique, E.1541 (Foto Thierry Ollivier). Unten: Bern, Sammlung Burri Nr. 70/746 (Foto Bruno Kampmann).



[193] Gravur des Pariser Instruments: Conservatoire Royal de Paris // 1^{er} Prix / de Trompette / décerné a l'Elève / J.H.L. Cerclier / le 3. Août / 1846. // ANTOINE COURTOIS / Facteur du Conservatoire / Rue du Caire 21. / Paris. (Foto Thierry Ollivier).



[194] Beim Berner Instrument ist jede Stelle verziert, die sich dafür anbietet: Knauf, Griff, Schraube und Zwingen.

ist demnach ein Parameter, den Courtois beim Bau exakt unter Kontrolle hatte und zweimal identisch ausführen konnte; deren Bedeutung für Intonation und Klang eines Instruments war ihm demnach vermutlich bewusst.

- Haltung: Beide hält man mit rechts und zieht mit links.
- Beide verfügen über einen langen Stab zwischen den Rohren des Zugs und in dessen Griff über eine Feststellschraube [194]. Mittels dieser Vorrichtung kann der Zug an einer bestimmten Position am Stab fixiert werden. Dies ist dann nützlich, wenn der Zug nicht benutzt wird, das Instrument also als Naturtrompete eingesetzt wird.
- Verzierungen: Beide Instrumente sind an vielen dafür geeigneten Stellen reich verziert. In den Verzierungen finden sich aber auch die grössten Unterschiede (s.u.). Absolut identisch sind die beiden Kränze: Sie sind aus Silberblech über eine Form getrieben (sog. godroniert) und auf die Stürze gebördelt (über deren Rand auf die Innenseite gezogen, [193]). Weitere Gestaltungselemente aus Silber an den Zwingen sind identisch oder ähnlich: Es sind aufgelötete Silberbleche mit aufgewalzten oder gepressten Mäander- und Rosenmustern; der Griff der Zugführung ist ein Rohr, auf das ein Blech mit gepressten Verzierungen gelötet ist [194].

Unterschiede:

- Rohraufteilung: Betrachten wir die Endpunkte von Schallstück und Zug: das Schallstück des Berner Instruments ist 2 cm kürzer, bzw. sein Zug länger. Wieso? Solche Unterschiede können daraus resultieren, dass die Instrumente nicht in Serien nach Prototypen gebaut wurden, sondern einzeln nach Zeichnungen. Es ist aber ebenso möglich, dass das Berner Instrument bewusst kürzer gebaut wurde, um etwas höher einstimmen zu können, und dass diese Kürzung am Schallstück vorgenommen wurde. Aufgrund eines direkten Vergleichs der Stimmtonhöhen oder einer äusserst exakten Vermessung der beiden Instrumente könnte bestimmt werden, ob diese Differenz auf unterschiedlichen Rohrlängen oder nur auf einer unterschiedlichen Aufteilung derselben beruht. Dies war bisher nicht möglich.
- Das Pariser Instrument besitzt ein blindes Rohr vom Mundrohr bis zum Knauf, das Berner Instrument nicht. Solche blinden Rohre baut Courtois auch bei seinen Ventiltrompeten. Ob sie der Stabilisierung des Instruments oder der Ästhetik dienen (das blinde Rohr fingiert den Rohrverlauf einer Naturtrompete), ist offen.
- Nur das Berner Instrument besitzt eine Vorrichtung zur Befestigung eines Notenhalters. Auch sie ist – als gut sichtbares Ornament oben auf dem Schallstück – aus Silber und verziert.

Unterschiede in den Verzierungen:

- Eine Gravur mit aufgelöteter Umkränzung am Pariser Instrument [193] erinnert daran, dass das Instrument 1846 Jules Henri Louis Cerclier zu seinem «Premier Prix» übergeben wurde, dem Abschlussdiplom des Conservatoires de Paris, das damals gemäss der geltenden politischen Ordnung «royal» hiess. Cerclier (1823–1899) war ein bedeutender Bläser (und Sänger) seiner Zeit und wurde 1869 Nachfolger seines Lehrers Dauverné als Professor für Trompete am Conservatoire de Paris (Lapie, Cerclier).



[195] Der Knauf des Berner Instruments ist durch ein Element erweitert, das eine Szenerie von Künstlern zeigt. Oben: Auf der dem Spieler zugewandten Seite sind sechs klassische Künste des *Conservatoires de musique et de déclamation* dargestellt: Flötist, Cinellenspieler, Schauspieler oder Tänzer, Geiger, Schauspieler und Fagottist. Unten: Auf der abgewandten Seite sind es sechs Militärmusiker: Trommler, Ophikleidenspieler, Cinellenspieler, Klarinettist oder Oboist oder Trinker?, Blasbalg oder Kontrabass?, Trompeter. Die Figuren haben merkwürdige Haltungen, zum Teil vogelartige Köpfe und Schwänze.

- Auch das Berner Instrument besass früher eine aufgelötete Plakette zwischen dem Stempel der Weltausstellung 1855 und der Gravur. Aufgrund feiner Kerben kann deren Form noch rekonstruiert werden ([190], kaum zu erkennen). Dabei könnte es sich ebenfalls um einen Besitzervermerk gehandelt haben. Die Plakette wurde möglicherweise abgelöst, als ein Schaden an dieser Stelle behoben wurde, eine Reparatur, die noch gut erkennbar ist. Es ist ein reizvoller Gedanke, dass diese Plakette darauf hingewiesen haben könnte, dass das Instrument Jean-Baptiste Arban gehört hatte, der 1845 seinen Premier Prix erhielt (mehr zu diesem wichtigen Bläser vgl. Tarr, Trompete und Mathez, Arban).
- Das Berner Instrument weist im Vergleich zum Pariser Instrument mehr Verzierungen an Knauf, Stützen und Rohrverbindungen auf [194]. Ich kenne weder von Courtois noch von anderen Pariser Instrumentenmachern seiner Zeit ein weiteres, derart reich verziertes Blechblasinstrument. Manche Stellen wie Schrauben und Zwingen sind mit Bildern von Vögeln, Hunden und Rosen ausgestaltet. Das Mundstück ist ziseliert, graviert und versilbert.
- Besonders reich gestaltet ist der Knauf, der im Unterschied zum Pariser Instrument aus Silber ist und einen zusätzlichen, am Schallstück anliegenden Teil aufweist. Darauf ist in zwölf kleinen Bildern eine Szenerie von Künstlern dargestellt [195].



[196] Schon die Instrumente von Antoine Courtois' Vorgängern *Courtois frères*, wie dieser Posaune von 1841 (Paris, Musée de la musique, E.475, Foto Thierry Ollivier), finden sich an Stützen und Zwingen Silberverzierungen mit Rosenbändern und Mäandern.

Die Darstellungen wurden auf das noch flache Silberblech geprägt oder gelötet. Solche Figuren als Strichzeichnungen sind unüblich, sie könnten ursprünglich als Grundlage einer kunsthandwerklichen Arbeit gedient haben, bei der auf solche Positive Email eingestrichen wurde. Vermutlich hat Courtois all diese Verzierungen nicht selber hergestellt, sondern bei einem Kunsthandwerker oder Silberschmied eingekauft. Da es sich um 950er Silber handelt (Messung vom 14.9.2012 durch Martin Tuchschnid, Empa) ist davon auszugehen, dass diese Arbeit in Paris entstanden ist. In der Art des Kunsthandwerks passt sie in die Zeit um 1850 (diese silberspezifischen Hinweise verdanke ich dem Silberzeug-Spezialisten Martin Kiener, Zürich). Solcher Zierrat findet sich an Uhren, Lampen, Möbeln und auch an früheren Instrumenten der Firma Courtois [196].

- Ein Element des Berner Instruments fällt dadurch auf, dass es nicht recht zum Instrument passen will. Die Schutzkappe auf dem Stimmzug sitzt nicht perfekt und sie ist – im Unterschied zu derjenigen am Ende des Zugs – aus schlichtem Blech. Das lässt den Schluss zu, dass sie nicht original ist. Möglicherweise wurde die originale Kappe bei einem Unfall zerstört oder es wurde an dieser Stelle ursprünglich keine Kappe angebracht.

Fazit

Die Synopse der zwei ähnlichen Instrumente schärft den Blick für die Details. Dabei stellen wir nicht nur eine äusserliche Übereinstimmung in vielen Punkten, sondern auch identische Messuren und damit einen identischen Rohrverlauf fest. Unterschiede bestehen nur in Details der bei beiden Instrumenten reichen äusseren Gestaltung, die beim Berner Instrument noch opulenter ausfiel. All diese zusätzlichen Schmuckelemente, wie der Knauf und die Zwingen nahe beim Spieler sind beim Spielen durch die Hände verdeckt. Darauf gründet die Hypothese, dass das Berner Instrument zu Präsentationszwecken angefertigt wurde, wo solche Zierelemente im Gegensatz zur Konzertsituation gut zur Geltung kommen. Dabei könnte es sich am ehesten um eine Weltausstellung handeln. An solchen hat Courtois regelmässig teilgenommen (s.u.). Ein Stempel auf dem Berner Instrument erinnert daran, dass Courtois an der Exposition universelle 1855 in Paris eine Medaille erster Klasse erhalten habe – ich gehe davon aus, dass diese Zugtrompete dort ausgestellt war. Da solche Stempel auch nachträglich angebracht werden können, ist 1855 nicht ein terminus post quem für die Herstellung des Instruments. Dass das Instrument aber nicht nur ausgestellt, sondern auch gespielt worden ist, ist an den Benutzerspuren zu erkennen. Dort wo es gehalten wird sind die Silberverzierungen stark abgenutzt.

Um diese Zugtrompete besser verstehen zu können, benötigen wir weitere Informationen zu ihrem Umfeld. Die folgenden Abschnitte befassen sich (1) mit ihrem Hersteller Antoine Courtois, beruhend auf historischen Dokumenten und dem Studium seiner Instrumente, sowie (2) mit dem Typus der französischen Zugtrompete und deren Musik. Zu beiden Themen liegen überraschenderweise noch kaum spezifische Untersuchungen vor.

Antoine Denis Courtois (?–1880)

Antoine Courtois übernahm 1844 das Geschäft an der Rue du Caire 21 in Paris von *Courtois frères*, der Firma seines Vaters Antoine (1770–1855), der an dieser Adresse mit einem oder mehreren Brüdern seit 1803 Instrumente gebaut hatte [196]. 1856 zog Courtois in die Rue des Marais St. Martin 88, wo er bis zu seinem Tod 1880 blieb. Danach übernahm sein Partner Auguste Mille das Geschäft (Waterhouse, Langwill, 73f, 265). Die Marke Antoine Courtois gibt es heute noch.

Courtois führte einen für damalige Verhältnisse mittelgrossen Betrieb in der Grössenordnung von zehn Arbeitern. Die Belegschaft variierte infolge wechselnder Nachfrage aufgrund der politisch turbulenten Zeit (Haine, *Facteurs*, 71f, 353f). Er präsentierte seine Instrumente regelmässig an den Weltausstellungen und erhielt meist höchste Preise:

- 1851 London, Prize Medal
- 1855 Paris, Médaille de 1re classe [190]
- 1862 London, Prize Medal
- 1867 Paris, Médaille d'honneur en argent
- 1872 Moscou (nicht Weltausstellung), 1^{er} Prix, Grande médaille d'or
- 1878 Paris, Médaille d'or

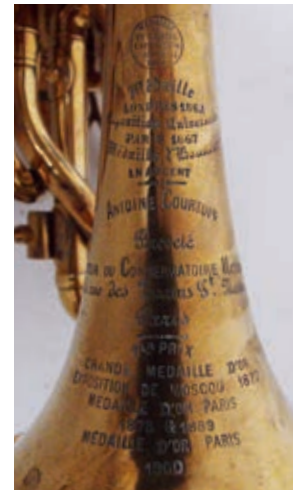
Hector Berlioz berichtet von der Ausstellung in London 1851: «M. ANTOINE COURTOIS et M. GAUTROT (de Paris) ont bien mérité la médaille de prix qui leur a été donnée pour leurs instruments de cuivre, cors, trompettes, bombardons et cornets» (Rapport). Der Chronist des Pariser Instrumentenbaus Constant Pierre schreibt 1893:

A. Courtois obtint la Prize medal à Londres en 1851, et la médaille de 1re classe à Paris, en 1855, où figura une grande variété de beaux instruments, parmi lesquels les cornets, trompettes et trombones firent merveille et dont l'excellence ne s'est jamais démentie.

Pierre, *Facture*, 330

Diese Auszeichnungen werden alle auf den Instrumenten vermerkt, mit Ausnahme derjenigen von 1851 (weshalb ist ungeklärt – stellte damals gar nicht er, sondern sein Vater aus?). Die Folge ist eine zunehmend unübersichtliche Gravur der Schallstücke. Die Médaille de 1re classe von 1855, wie sie auch auf dem Berner Instrument erscheint, wird immer mit demselben runden Stempel vermerkt, alle späteren Preise werden graviert [190, 197].

Courtois baute Instrumente für höchste Ansprüche. Er führte den begehrten Titel *Facteur du Conservatoire* (Haine, *Facteurs*, 318). Nicht nur die Pariser Zugtrompete, sondern mehrere erhaltene Instrumente waren Erstpreisträgern des Conservatoires übergeben worden, so auch eine vergoldete Posaune an Victor Souchon, heute in der Sammlung Burri, Nr. 147/99. Instrumente für den russischen Zarenhof und das Königshaus in Lissabon seien sogar mit Edelsteinen versehen gewesen. Antoine Courtois wurde von den Musikern geschätzt: Als das Orchester der Pariser Oper 1859 die Stimmtonhöhe von 448 auf 435 senkte und die Blasinstrumente entsprechend umgebaut werden mussten, liess dies der Trompeter Dubois bei ihm ausführen (Terrier, *Opéra*, 182f). Courtois erfand der damaligen Mode folgend Novitäten wie das *Könighorn* (1856 gebaut für den vielseitigen Bläser Herman König) und das *Antoniophon* (Name abgeleitet von seinem Vornamen



[197] Je mehr Preise Courtois und sein Nachfolger Mille an Ausstellungen gewannen, desto mehr Arbeit hatte der Graveur: Schallstück eines Courtois-Cornets in der Sammlung Burri, Nr. 79/119. Vermerkt sind die Auszeichnungen von 1855, 1862, 1867, 1872, 1878, 1889 und 1900.

Antoine), das er 1867 patentieren liess und an der Weltausstellung in Paris präsentierte (Pierre, *Facture*, 294; Waterhouse, *Langwill*, 73f).

Ich habe rund 20 erhaltene, signierte Instrumente von Antoine Courtois analysiert. Daraus ergibt sich das Bild einer Meisterwerkstatt, die zwar definierte Modelle anbot, deren Ausführung sich aber häufig änderte. Dass zwei Instrumente aus instrumentenbautechnischer Sicht identisch sind, wie unsere beiden Zugtrompeten, erweist sich als Ausnahme. So finden sich bei den sechs erhaltenen Ventiltrompeten (drei im Musée de la musique Paris, je eine im Instrumentenmuseum Edinburgh, im Trompetenmuseum Bad Säckingen und in der Sammlung HKB Bern) keine Übereinstimmungen, sondern viele Unterschiede im Mensurverlauf. Daran und an weiteren Details etwa im Ventilbau ist das Bild einer Werkstatt zu erkennen, in der Einzelstücke oder Kleinserien gefertigt wurden.

Datierung

Blasinstrumente wurden im 19. Jahrhundert nicht mit einem Herstellungsjahr versehen. Die Mehrzahl weist jedoch eine Signatur des Herstellers auf, meist ergänzt durch den Ort, oft die Adresse, manchmal durch weitere Angaben (vgl. Kapitel 2.3, S. 53f). Einzelne Firmen nummerierten ihre Produktion, Besson führte über den Verkauf zudem Buch. Antoine Courtois tat weder das eine noch das andere. Seine Instrumente lassen sich trotzdem aufgrund der bekannten biografischen Daten und der Angaben in der Gravur ziemlich präzise datieren.

Die Signatur ist heute zur Datierung der Herstellung eines Instruments allgemein anerkannt. Was genau sagt eine solche Datierung aus? Sie terminiert den Moment der Signierung, die in der Regel kurz vor der Fertigstellung erfolgt. Sie sagt jedoch nichts aus über den Termin des Verkaufs und ebenso wenig darüber, ob Teile des Instruments bei der Herstellung älter waren, schon lange in der Werkstatt hingen, und ebenso wenig darüber, ob Teile des Instruments bei andern Firmen eingekauft worden waren, wie etwa den Spezialisten für Ventilherstellung.

Courtois' Gravuren geben dreierlei Angaben, die uns zu deren Datierung dienen: (1) die Firmenadresse, (2) das Adjektiv zum Conservatoire und (3) die Auflistung der gewonnenen Preise.

- (1) Courtois graviert im Verlauf der Zeit nur zwei Adressen: An der Rue du Caire 21 war er 1844–1856, an der Rue des Marais St. Martin 88 ab 1856 bis zu seinem Tod 1880.
- (2) Er bezeichnet sich auf jedem Instrument als «Facteur du Conservatoire». Das Conservatoire bezeichnet er in Folge der politischen Umwälzungen wechselnd als «royal», «national» und «impérial». Manchmal steht kein Adjektiv, so auch auf der Berner Zugtrompete. Bei diesen politischen Umwälzungen handelte es sich um die Revolution von 1848, die Ausrufung des Kaisertums durch Napoleon III im Dezember 1852 und um den deutsch-französischen Krieg von 1870/71. Demzufolge hiess das Conservatoire in der Zeit des Bürgerkönigs Louis Philippe bis 1848 royal, in der Zeit der Zweiten Republik 1848–1852 national, in der Zeit des second empire 1852 bis 1870 impérial und mit der Dritten Republik ab 1871 wieder national.
- (3) Die Erwähnung der gewonnenen Auszeichnungen an Ausstellungen in der Signatur ergeben einen terminus post quem. Dies ist jedoch weniger gesichert und geht da-

von aus, dass eine gewonnene Auszeichnung sogleich auf neue Instrumente graviert wurde (was anzunehmen ist) und dass sie nicht auf schon fertigen Instrumenten nachträglich ergänzt wurde (was gut vorstellbar ist).

Aus (1), (2) und (3) resultiert ein Raster zur Datierung der Instrumente von Antoine Courtois von der Geschäftsübernahme 1844 bis zu seinem Tod 1880:

- 1844–1848: Rue du Caire, Conservatoire royal
- 1848–1852: Rue du Caire, Conservatoire national
- 1852–1856: Rue du Caire, Conservatoire impérial. Ab 1855 mit Médaille Paris (runder Stempel).
- 1856–1870: Rue des Marais St. Martin 88, Conservatoire impérial. Ab 1862 mit Gravur Médaille Londres, ab 1867 zusätzlich mit Gravur Médaille Paris.
- 1871–1880: Rue des Marais St. Martin 88, Conservatoire national. Ab 1872 mit Gravur Médaille Moscou, ab 1878 zusätzliche Gravur Médaille Paris.

Dieses Raster wird durch die Datenbank des Sammlers (und Paläontologen) Niles Eldredge bestätigt, die zahlreiche Cornets von Courtois enthält (Mail vom 25.2.2012). Meine Liste der Signaturen von 16 Instrumenten aus Courtois' Wirkungszeit 1844–1880, vornehmlich Trompeten, soll das Raster exemplifizieren. Die Spalte Conservatoire nennt das Adjektiv, Médaille verzeichnet die späteste in der Signatur genannte Auszeichnung.

<i>Instrument</i>	<i>Lokalisierung</i>	<i>Adresse</i>	<i>Conservatoire</i>	<i>Médaille</i>	<i>Datierung</i>
Zugtrompete	MM Paris E.1541	Caire	royal (beim Prix)	–	1846 (graviert)
Naturtrompete	MM Basel 1980.2248	Caire	–	–	1844–52/55
Cornet	USA-Utley 7065	Caire	–	–	1844–52/55
Posaune	MM Paris E.1818	Caire	national (beim Prix)	–	1851 (graviert)
Zugtrompete	Burri Bern 70/746	Caire	–	1855 (s.u.)	vor 1853?
Ventiltrompete	MM Paris E.1667	Caire	impérial	–	1853–55
Ventiltrompete	HKB Bern 5019	Caire	impérial	–	1853–55
Naturtrompete	HKB Bern 5019	Caire	impérial	–	1853–55
Könighorn	MM Paris E.1249	Caire	impérial	–	1853–55
Könighorn orig.	Edinburgh, privat	Caire	impérial	1855	1855
Saxhorn	Kampmann 671	Marais	impérial	1855	1856–62
Cornet Arban	MM Paris E.1231	Marais	impérial	–	1856–70
Ventiltrompete	Säckingen 14201	Marais	impérial	1862	1862–67
Ventiltrompete	MM Paris E.1680	Marais	impérial	1862	1862–67
Ventiltrompete	Stockholm M2867	Marais	–	1867	1867–72
Posaune	Stockholm X3566	Marais	national	1872	1872–78
Posaune	Burri Bern 147/99	Marais	national	1878	1878–80

Das postulierte Raster von Adresse, Adjektiv des Conservatoires und aufgelisteten Medaillen erweist sich somit als konsistent. Die Verwendung des Adjektivs zum Conservatoire beginnt erst 1853 mit «impérial», vorher schreibt Courtois kein Adjektiv. Das Conservatoire selber tut dies jedoch, wenn es ein Instrument als 1^{er} Prix übergibt (vgl. Zugtrompete Paris E.1541 und Posaune Paris E.1818). Auffälligkeiten in dieser Liste finden sich (1) bei der Trompete Stockholm M2867, die laut MIMO kein Adjektiv zum Conservatoire trägt (möglicherweise wurde sie während des Kriegs signiert als die politische Lage unklar war), (2) beim Cornet Arban Paris E.1231, das in London durch einen *revendeur* verkauft und signiert wurde und keine Medaillen erwähnt und (3) bei der Berner Zugtrompete. Sie ist das einzige Instrument, dessen Gravur das Conservatoire nicht mit einem Adjektiv versieht, das aber den Stempel von 1855 aufweist. Das führt zur Hypothese, dass das Instrument vor Dezember 1852 gebaut wurde, die Firma aber erst später verliess, ergänzt mit dem runden Stempel der Médaille von 1855.

Dieser Befund stützt seinerseits die Annahme, dass die Berner Zugtrompete für Ausstellungen gebaut wurde und deshalb länger in der Firma verblieb. Ist sie schon 1845 für Arban oder 1851 für die Weltausstellung in London gebaut worden? Ist sie eines der «beaux instruments» an der Pariser Weltausstellung 1855 (vgl. Zitat oben von Pierre, *Facture*, 330)? Eine vertiefte Recherche zu Antoine Denis Courtois, besonders zu seiner Anfangszeit, vermöchte hier mehr Klarheit zu schaffen.



[198] «P.N. Blanckeman, Lauréat du Conservatoire 1849. Elève de Mr. Dauverné.» Stich von A. Collette im *Manuel général de musique* von 1850 (*Stern, Manuel*, 13). Blankemans Zugtrompete sieht den erhaltenen Exemplaren in Bern und Paris sehr ähnlich. Es handelt sich demzufolge wohl auch um ein Instrument von Antoine Courtois, das jedoch so gebaut war, dass mit der rechten Hand gezogen wird.

Eine kurze Geschichte der französischen Zugtrompete

Die Geschichte der französischen Zugtrompete ist so kurz, dass sie noch nie erzählt worden ist. Dies soll hier nachgeholt werden. Sie besteht aus wenigen Instrumenten, 26 Seiten Musik und ein paar weiteren Dokumenten. Ihr Protagonist ist Professor Dauverné in Paris, einer der prägenden Bläser seiner Zeit. Die Damen des Dramas werden durch die Zugtrompeten von Courtois und einigen entfernten Cousinen verkörpert, den Chor bilden Dauvernés Studenten [198].

François Georges Auguste Dauverné (1799–1874) erlebte eine glänzende Karriere. Ausgebildet durch seinen Onkel David Buhl (1781–1860), den bedeutenden französischen Bläser und Militärmusiker jener Generation, wurde er mit 20 Jahren Solotrompeter in der Pariser Opéra, mit 33 erster Professor für Trompete des Conservatoires und besetzte in der Folge weitere bedeutende Posten des Pariser Musiklebens (Proksch, *Trumpet*, 70, 76ff; Rostang, *Trompettistes*).

Dauverné publizierte acht Solostücke für die *Concours* des Conservatoires und in regelmässigen Abständen vier Schulen: c1827 eine 14-seitige *Tabulature* für die damals ganz neue Ventiltrompete, c1834 eine 39-seitige *Méthode* für Ventiltrompete, 1846 eine 90-seitige *Méthode* für Cornet und 1856/7 sein grosses Opus, die *Méthode pour la Trompette* mit 288 Seiten Umfang. Diese grosse *Méthode* enthält ein Kapitel für Zugtrompete. 1851 beendete Dauverné seinen Dienst in der Oper, 1869 jenen am Conservatoire. Seine Schüler schrieben die Geschichte der französischen Trompetenschule weiter, zwei von ihnen wurden oben schon erwähnt: Jules Henri Louis Cerclier (1823–1899), der 1846 die Pariser Zugtrompete zu seinem 1^{er} Prix erhalten hatte, wurde 1869 Dauvernés Nachfolger am Conservatoire, Jean Baptiste Arban (1825–1889) war ein gefeierter Cornetvirtuose, Professor für Saxhorn und Cornet und ist heute der bekannteste Vertreter dieser fran-

zösischen Schule. P.N. Blanckeman, ein weniger berühmter Absolvent, liess sich 1849 mit einer Zugtrompete porträtieren [198].

Welche Werke Dauverné mit Zugtrompete aufgeführt hat, ist nicht überliefert. Diese spielte aber offensichtlich eine Rolle in seinem Unterricht. In der grossen Méthode von 1856/7 widmet er ihr ein Kapitel von 25 Seiten Umfang – was aber nur ein kleiner Abschnitt ist, verglichen mit den 26 Seiten Einleitung [199], 123 Seiten zur Naturtrompete, 56 Seiten Ensembleliteratur und 54 Seiten zur Ventiltrompete. Diese 25 Seiten zur Zugtrompete gliedern sich in:

- 3 Seiten Einleitung: «Dans la nature, chaque chose a son bon et son mauvais côté». Die Zugtrompete vereine in sich die Vorteile der andern Trompetenarten: von der Naturtrompete den silbernen Trompetenklang, den «timbre clair et argentin», die «pureté et clarté de son timbre», von der Ventiltrompete den vollständigen Tonvorrat (Erstausgabe S. 157, spätere Ausgabe S. 209).
- 10 Seiten «Exercices»: Dies sind übliche Übungen, im Schwierigkeitsgrad progressiv, Tonumfang notiert e bis g".
- 3 Seiten «du trille»: eine Verzierungslehre, die auch mit Ventiltrompete zu spielen sei.
- 9 Seiten «Etudes mélodiques»: 12 Etüden, progressiv von leichten Dreizeilern zu mehrseitigen «Tema con Variazioni». Sie sind die Hauptwerke der französischen Zugtrompete. Meistens wird das Instrument in C verlangt, zwei Etüden stehen in D.

Die Etüden 6, 9 und 11 verwendet Dauverné später auch in seinen 1860 einzeln publizierten Solostücken Nr. 4 und 5 für Ventiltrompete (Paris, Bibliothèque Nationale, D.2561, 1–3). An diesem Beispiel kann nachvollzogen werden, weshalb sich die Zugtrompete wohl nicht durchgesetzt hat. In der Version für Ventiltrompete verlangt Dauverné den kurzen F-Bogen und schreibt die Stücke in G-Dur, derweil er auf der Zugtrompete den langen C-Bogen vorschreibt und die Musik entsprechend eine Quarte höher in C-Dur notiert. Dadurch wird das Ziehen auf der Zugtrompete zwar wesentlich reduziert und somit erleichtert, aber die Stücke werden auf der Zugtrompete dadurch auch viel anspruchsvoller. Aus Gründen der Sicherheit in Ansprache und Intonation wählt ein Trompeter daher lieber das (sicherere) Instrument, die Ventiltrompete.

Nebst den beiden oben beschriebenen Instrumenten ist nur noch eine weitere Zugtrompete dieser Art bekannt, ein einfacher gestaltetes, anonymes Instrument, Nr. 288 der Sammlung von Bruno Kampmann in Paris [200]. Aufgrund der vielen instrumentenbautechnischen Ähnlichkeiten mit unseren Zwillingen (technischer Aufbau, Masse, einzelne Verzierungen, Stützen) kann diese Zugtrompete ebenfalls Antoine Courtois zugeschrieben werden. Sie ist im Unterschied zu jenen mit rechts zu ziehen. Der Stab, an dem der Zug mit seiner Feststellschraube fixiert werden kann, ist kurz und kann nur bei der ersten (geschlossenen) Position eingesetzt werden. Das Instrument ist vernickelt.

Vier weitere, dem Autor bekannte Instrumente, weisen einen Zug auf, der vom Spieler weg bewegt wird und die demzufolge als französische Zugtrompeten zu verstehen sind. Sie gehören zu den zahlreichen Instrumentenbauexperimenten des 19. Jahrhunderts und scheinen Unikate zu sein.



[199] Dauverné stellt in seiner grossen Méthode de Trompette von 1856/7 alle Trompetenformen vor, so auch die «Trompette à coulisse système Anglais» Nr. 6, bzw. «système Français» Nr. 7 (Dauverné, Méthode, 22, 25, Planche III). Letztere ist wie diejenige von Blanckeman [198] links zu halten und rechts zu ziehen, erkennbar am Schallstück, das vor der Bogenaufnahme gezeichnet ist.



[200] Anonyme Zugtrompete, wahrscheinlich von Antoine Courtois, Sammlung Kampmann, Paris, Nr. 288 (Foto Bruno Kampmann).



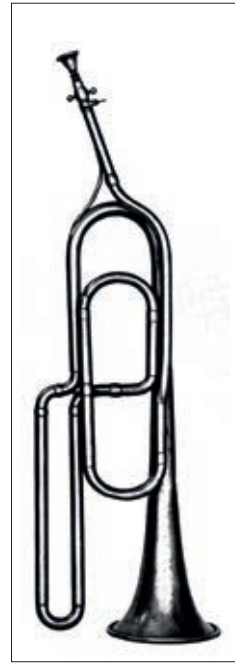
[201] Trompete von Michael Saurle, München, c1820, Stadtmuseum München (Foto Gerard Lutz).



[202] Trompete mit Ventilen und Zug von Besson, Paris, 1882, Sammlung Kampmann, Paris, Nr. 19 (Foto Bruno Kampmann).



[203] «Trompette / Coulisse» von Buffet Crampon, Prototyp, heute Trompetenmuseum Bad Säckingen Nr. 12003 (Foto André Roulier).



[204] Anonyme Zugtrompete, Paris gegen 1900, Museum für Musikinstrumente Leipzig (Heyde, Trompeten, Tafel 12).

- [201] zeigt ein Instrument des bedeutenden Münchner Instrumentenmakers Michael Saurle. Der äussere Zug ist beweglich, der innere daneben dient als Stimmzug.
- [202] zeigt ein Experiment von Besson, den Versuch, Ventil- und Zugmechanik miteinander zu kombinieren. Laut dem Besitzer Bruno Kampmann ist dies das einzige erhaltene Exemplar dieses Typs. Ein ähnliches Instrument mit drei Ventilen stellte Besson an der Weltausstellung 1889 in Paris aus (Pierre, Exposition, 115).
- [203] zeigt den Prototypen einer Zugtrompete in F (hoher Stimmtön) von Buffet Crampon. Der Konus des Mundrohrs lässt den Schluss zu, dass das Instrument nicht Steckbögen erforderte, sondern wie eine Posaune in nur einer Transposition gespielt wurde. Die Plakette, wie sie alle Prototypen von Buffet Crampon aufweisen, bezeichnet es als «Trompette / Coulisse». Ob solche Instrumente überhaupt in Serie gebaut wurden, ist nicht bekannt. Karl Burri kaufte das Instrument wahrscheinlich wie seine weiteren Prototypen direkt von Buffet Crampon und verkaufte es 1997 an Ernst W. Buser, dessen Sammlung heute dem Trompetenmuseum Bad Säckingen gehört (Mail von E.H. Tarr, 29.1.2012).

- o [204] zeigt ein wohl gegen 1900 in Paris gebautes Instrument, das in London vom Händler Metzler und Co. signiert und verkauft wurde und heute im Museum Leipzig liegt (Heyde, Trompeten, 155). Es kann den Zug nur um zwei Halbtöne ziehen, es fehlen daher nebst dem as, das auch bei Dauvernés Modell fehlt, die Töne e, a und cis'.

Die Vorgeschichte

Eine Zugtrompete umgeht in Analogie zur Posaune die Beschränkung auf die Naturtöne mittels eines beweglichen Zugs. Diese Technik besitzt seit der Renaissance eine lange Geschichte, die in manchen Punkten nicht restlos geklärt ist (Downey, Slide Trumpet). Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts experimentierten Instrumentenbauer und Bläser mittels Stopftechnik, Klappen, beweglichen Zügen und Ventilen aller Art, um das Horn und die Trompete zu chromatisieren. In England wurde um 1800 eine Zugtrompete entwickelt, die dafür ausgelegt war, die Naturtöne zu korrigieren. Die wichtigste englische Komposition für Trompete war bis weit ins 19. Jahrhundert «The trumpet shall sound», die Bassarie mit obligater Trompete aus Händels Messias. Sie sollte rein intoniert werden (Webb, Slide, 262, 278). Mit Hilfe eines beweglichen Zugs lassen sich die 'unreinen' Naturtöne (besonders der 7., 11. und 13.) der diatonischen Skala anpassen.

Der Zug dieser englischen Zugtrompete war zunächst nur kurz. Er konnte die Naturtöne maximal um einen Halbton vertiefen, was zur Intonationskorrektur genügte. Später wurde er länger gebaut, damit auch die Vertiefung um einen Ganzton möglich war und somit fast alle Töne der Tonleiter spielbar wurden. Eine englische Zugtrompete bewegt den Bogen des Instruments gegen den Spieler hin und besitzt einen Rückstellmechanismus mittels einer Uhrfeder. In England blieben solche Zugtrompeten bis um 1880 populär, besonders dank den beiden Trompetern John Harper, Vater und Sohn. Englische Zugtrompeten sind zahlreich erhalten ([205]; Webb, Slide; Tarr, Slide Trumpet).

Auf dem Kontinent wurde diese englische Neuerung – im Unterschied etwa zum Klappenflügelhorn – nicht populär. Es gab aber auch hier Experimente mit Zugmechanismen. Der Militärmusiker Legram entwickelte zusammen mit dem Instrumentenmacher François Riedlocker in Paris wohl um 1818 eine Zugtrompete, deren Zug sich wie bei der Posaune vom Spieler weg um maximal drei Halbtöne bewegen liess und einen Rückstellmechanismus besass. Kein solches Instrument ist erhalten, jedoch eine dazu gehörende «Tablature dressé pour la Trompette à coulisse mécanique», die erste und neben Dauverné einzige bekannte Musik-Publikation zur französischen Zugtrompete. Anzenberger datiert diese Tablature «1821?» ([206], Anzenberger, Earliest, 106ff; ders., Slide, 111). Sie zeigt, dass der Zug die Naturtöne um eine kleine Terz vertiefen konnte, also denselben Tonvorrat besass, wie später das Modell von Dauverné. Die AMZ Leipzig berichtet am 6.6.1821 (23. Jg, Nr. 23, Sp. 387f, 411f) mit Bild über die «Legram'sche Trompete» und Baines zitiert ein entsprechendes Patent (Baines, Brass, 184). Pierre berichtet 1893 über einen Dupont (er meint Legram), der mit Riedlocker eine omnitonische Trompete mit einem Zug an einer Zahnstange («coulisse à crémaillère») entwickelt habe, was ihm 1818 einen «Prix de l'Institut» eingebracht habe (Facture, 331).



[205] John Harper jun. (1816–1898) mit einer englischen Zugtrompete (Foto R. Morley-Pegge in: Tarr, Trompete, 115).

[206] Legrams «Tablature dressé pour la Trompette à coulisse mécanique, Paris» (1821?).



Der Vollständigkeit halber seien auch die kleinsten bekannten Spuren der französischen Zugtrompete erwähnt: Das *Institut de France* teilt in der *Revue et Gazette musicale de Paris* vom 18. Mai 1833 mit, dass David Buhl eine Zugtrompete ohne den eher hinderlichen Rückstellmechanismus der Vorgängermodelle präsentiert habe (vgl. Eingangszitat). Klappen- und Ventiltrompeten seien zwar allenfalls für Soli eine Erleichterung, aber der «véritable caractère de la trompette» sei nur bei dieser Zugtrompete bewahrt, und weiter:

Nous ne pouvons donc que féliciter M. Buhl sur son heureuse invention, et faire des vœux pour que sa nouvelle trompette soit promptement mise en usage dans tous nos grands orchestres.

Signé, L. Chérubini, F. Paër, S. Rossini, le chevalier H. Berton, Lesueur, Auber, membres de l'Institut

Revue Musicale 7, 18. Mai 1833, 124. Man beachte die Prominenz in dieser Jury.

Henri Lavoix erinnert in seiner Instrumentationslehre von 1878 (S. 140) an einen wenig erfolgreichen Auftritt Buhls mit einer Zugtrompete und an die Verbesserungen am Instrument durch Dauverné, namentlich die Verlängerung des Zugs:

[...] fabriquer une trompette diatonique. David Buhl en joua en public, mais les ressorts [der Zug] étaient trop durs à la main et l'instrument eut d'abord peu de succès. Depuis, grâce à de nombreux perfectionnements, la trompette à coulisses a pris une place honorable parmi les instruments de cuivre. Ces coulisses ne donnaient que le ton et le demi-ton; notre excellent trompettiste Dauverné, en inventant une position de plus, leur fit donner un ton et demi.

Dauverné seinerseits bezeichnet in seinem «Précis historique sur la trompette», dem Vorwort zu seiner Trompetenschule von 1856/7, nicht etwa Legram oder Buhl als Vorläufer, sondern John Hyde und die englische Zugtrompete. Solches ist vermutlich als Referenz an eine prominente Persönlichkeit zu werten, da Dauverné die Experimente von Legram und Buhl gekannt haben muss.

L'invention de la Trompette à coulisse est attribuée à John Hide, célèbre professeur anglais, qui existait vers la fin du XVIIIe siècle. Le système de cet instrument est à peu près semblable à celui du Trombone, puisqu'il est mis en jeu par une coulisse mobile qui, au début de l'invention ne servait à baisser que d'un demi-ton et d'un ton l'étendue de l'instrument. Par la modification que l'auteur de cette méthode a apportée au système anglais, en trouvant le moyen de donner plus de latitude à la coulisse, l'exécutant à l'avantage de posséder une position de plus, ce qui facilite l'émission du ton et demi.

Dauverné, Méthode, 20f

Unklarheiten

Wohl weil die Geschichte der französischen Zugtrompete noch von niemandem umfassend studiert wurde, kursieren auch ungenaue Angaben über dieses Instrument. Mehrere Autoren geben etwa als Zeitpunkt von Dauvernés Beitrag zum Bau der französischen Zugtrompete das Jahr 1840 an: Callmar, Trompete, 18 ohne Quellenangabe; Tarr, Romantic 1, 228, ohne Quellenangabe; Dahlqvist, Bidrag, 65 schreibt «inmot [gegen] 1840»; Anzenberger, Slide Trumpet, 106 verweist auf Bate; Mende, Cuivres, 16, verweist ebenfalls auf Bate. Bate, Trumpet, 124 verweist seinerseits auf Franquins Artikel «Trompette» in der *Encyclopédie* von Lavignac, 1927, Teil 2, Seiten 1598–1637. Merry Franquin behandelt darin auf Seite 1607 kurz die französische Zugtrompete und Dauvernés Beitrag, erwähnt jedoch kein konkretes Jahr. Letztlich scheint demnach die Angabe 1840 eine plausible, nie hinterfragte Schätzung ohne Quellenevidenz zu sein. Es ist jedoch entgegen dieser Schätzung durchaus denkbar, dass Dauverné sich schon früher für die Zugtrompete zu interessieren begann, etwa um 1833 gemeinsam mit David Buhl. 1846 erhielt sein bedeutender Schüler Cerclier eine solche zum 1^{er} Prix, ein Indiz für die Bedeutung, die das Instrument damals besass.

Der französische Forscher Jean-Louis Couturier schreibt in seiner Dauverné-Biografie über dessen Beitrag zur Zugtrompete, Meyerbeer habe Dauverné 1840 aus Berlin genau das Instrument von Courtois mitgebracht, das später Cerclier erhielt und das heute in Paris liegt:

À noter qu'en 1840, Meyerbeer avait rapporté de Berlin une très belle trompette à coulisse du facteur français Antoine Courtois, à l'intention de Dauverné, qui la joua jusqu'en 1846, date à laquelle elle fut donnée à son élève Jules Henri Louis Cerclier (1823-1897), lauréat (1^{er} Prix) du concours de trompette du Conservatoire de Paris.

<http://www.jeanlouiscouturier.com/content/show/23-François+Georges+Auguste+DAUVERNE.php>, 30.3.2013

Auch hier taucht das Jahr 1840 auf und wieder verläuft die Suche nach der Quelle dieser Angabe im Sand. Sie beruhe auf dem ersten Inventar des Musée de la musique Paris, worin diese abenteuerliche Geschichte aber nicht quellenevident belegt ist (Mail von J.-L. Couturier, 18.2.2012). Sie ist auch kaum glaubwürdig, (1) da Antoine Courtois 1840 noch keine Firma hatte, die Signatur auf besagtem Instrument also um 1840 undenkbar wäre und (2) weil Courtois als Facteur du Conservatoire de Paris dieses besondere Instrument kaum dem Pariser Professor Dauverné vorenthalten hätte, der es dann via Berlin erhalten haben müsste. Die Geschichte ist auffällig parallel zu Dauvernés glaubwürdigem Bericht, wie er und sein Onkel Buhl die ersten Ventilinstrumente in Frankreich erhalten hätten: Spontini habe ihnen 1826 «une trompette de ce nouveau système» aus Berlin geschickt, die dann durch die französischen Instrumentenmacher verbessert worden sei (Dauverné, *Méthode*, 21).

To play and to display

Die Courtois-Zugtrompete der Sammlung Burri ist eine Rarität und zudem ein dankbares Ausstellungsobjekt, da sie handwerklich schön gefertigt und reich verziert ist. Die Frage nach der Spielerlaubnis scheint spontan leicht zu beantworten zu sein: Spielverbot. So einfach ist es aber nicht. Aufgrund unseres Kriterienrasters aus Kapitel 3.2 soll im Folgenden ein Regime der Konservierung vorgeschlagen werden, das das Instrument erhält und die darin erhaltene Information gewinnt. An diesem Beispiel wird ersichtlich, welches die spezifischen Chancen und Grenzen des Spielens historischer Blechblasinstrumente sind.

Die Ausgangspunkte, die der Beurteilung zugrunde liegen, sind diese:

- Es ist eines von nur drei Instrumenten seiner Art, daher 1 Punkt für *rarity*. Das zweite ist im Musée de la musique in Paris stillgelegt (sozusagen «in Sicherheit»), das dritte befindet sich in der Sammlung Kampmann in Paris und kann ausgeliehen werden. Letzteres ist einfacher gebaut und daher weniger aussagekräftig als die beiden Zwillinge.
- Das Instrument hat ausser dem Zug keine beweglichen Teile und ist stabil gebaut: starkes Blech, genügend Stützen, die Lötstellen mussten offenbar nie repariert werden, daher 3 Punkte für *fragility*.
- Das Instrument ist original, vollständig und in bestem Zustand erhalten. Dies fließt als zusätzliches Argument in die Beurteilung der Spielerlaubnis ein.
- Verwendet wurde die französische Zugtrompete zu ihrer Zeit laut Überlieferung im Unterricht. Es gibt keine Ensemble- oder Orchesterwerke, die sie verlangen. Somit besteht nach heutigem Kenntnisstand keine Nachfrage nach einer Ausleihe für Konzerte.

Aus einem Punkt für *rarity* und drei Punkten für *fragility* resultiert Regime C, die «Spiel-erlaubnis für Musiker an Ort. Längere Spieldauer möglich, ausgewählt dokumentiert» (vgl. Kapitel 3.3, S. 81). Insbesondere ventillose Blechblasinstrumente sind selten fragil, daraus resultiert oft Regime C – ein für das vorliegende Instrument zunächst überraschendes Resultat einer kuratorischen Praxis, die primär der Konservierung verpflichtet ist. Dies erfordert eine Begründung.

Worin liegt der Wert einer solchen Spielerlaubnis? Ein Instrument, das vollständig und original erhalten ist und das sich gut spielt, ermöglicht eine Erfahrung, unter welchen Voraussetzungen und mit welcher Ästhetik damals musiziert wurde. Ein Spezialist tritt mit solchen Fragen an das Instrument heran:

- Klangästhetik: Wie hell oder dunkel, wie obertonreich ist sein Klang? Wie laut und wie leise lässt es sich spielen? Wie verändert sich der Einschwingvorgang mit der Dynamik?
- Welches Mundstück liegt vor, passt es historisch oder musikalisch? Welche Mundstücke wurden damals in dieser Region und diesem Stil (Orchester, Militär) verwendet?
- Intonation: Wie stark müssen bestimmte Töne durch den Spieler korrigiert werden?
- Stimmtonhöhe: Welche ist vermutlich original, welche möglich?
- Technisches, Praktisches: Wie verlässlich ist die Technik, ist sie ergonomisch angenehm zu bedienen? Wie schnell sammelt sich das Kondenswasser, wie schnell kann man es leeren?

Eine solche Beurteilung des Instruments habe ich zusammen mit dem Spezialisten für Trompeten des 19. Jahrhunderts, Krisztián Kovács, Basel, vorgenommen und dokumentiert.

- Generell: Das Instrument «spielt» hervorragend. Wer es nicht gewohnt ist, muss jedoch üben, um in Klang, Intonation und Technik auf ein konzertreifes Niveau zu kommen. Ansatztechnik ist ebenso gefordert wie bei der Naturtrompete, Zugtechnik wie bei einer Posaune. Aber da die Zugtrompete für einen Trompeter damals wie heute nur ein Nebeninstrument ist, bedeutet dies einen enormen Aufwand.
- Ihr Klang ist laut Kovács «romantisch», typisch für diese Zeit. Sie klingt jedoch immer noch brillant, nicht so dunkel wie Naturtrompeten aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.
- Intonation: Die Naturtöne rasten gut ein, die Oktaven sind nur wenig gestreckt. Mit etwas Training und mit Hilfe des Zugs kann das Instrument rein gespielt werden. Bestimmte Transpositionen bergen Schwierigkeiten bei einzelnen Tönen, obschon deren Bögen nicht (sichtbar) beschädigt sind.
- Die Ansprache ist vergleichbar mit den Naturtrompeten dieser Zeit. Die Turbulenzen (Kratzer) im Einschwingvorgang können durch geeignete Artikulation leicht vermieden werden.
- Stimmtonhöhe: c444 Hz. Das Instrument intoniert sehr hoch, mit einem speziellen Mundstück könnte es in 448 Hz gespielt werden, der Stimmtonhöhe der Pariser Oper in der kurzen Zeit von 1855–1859 (Terrier, Opéra, 322). Es besitzt einen langen Stimmzug, der es in allen Transpositionen ermöglicht, auf 440 Hz zu spielen, nicht aber auf 435 Hz.
- Die erhaltenen Bögen ermöglichen alle Transpositionen. Für tief As, laut Dauverné eine mögliche Transposition (Méthode, 22), ist aber eine unübliche Lösung notwendig: der Zug ist in der ersten Position nicht ganz zu schliessen. Da tief As in der Praxis jedoch nie verlangt wird, ist dies marginal.



[207] Zuschnitt eines Trompetenschallstücks, ein erster Schritt hin zum Nachbau der Natur-, Zug- und Ventiltrompeten von Antoine Courtois durch die Firma Egger, Basel. Diese baut in historischer Fertigungsweise und aus einem Messing, der die am Original festgestellte, bleihaltige Legierung aufweist (Foto Sarah Leonor Müller).

- Praktisches, Technisches: Der Zug bewegt sich leicht, ist aber noch dicht. Wasserkappen hat es keine, das Wasser sammelt sich sehr rasch und dies sowohl im Steckbogen wie im Zug.

Fazit: Das oben diskutierte Beurteilungsraster erweist sich in diesem Fall als problematisch. Die Spielerlaubnis unter Regime C schützt das Instrument zu wenig. Um Informationen zur Vertiefung der Kenntnisse im Allgemeinen und zur Dokumentation des Instruments zu gewinnen, benötigt man nicht mehr als ein Anpielen unter Regime B, wie es oben dokumentiert ist. Aufgrund der extremen Seltenheit des Instruments muss demzufolge in diesem Fall *rarity* stärker gewichtet werden als *fragility*. Das Instrument ist unter Regime B zu konservieren.

Demzufolge müsste ein Schritt weiter gegangen werden: Das Instrument sollte unter Einbezug der oben skizzierten Erkenntnisse kopiert werden. Die auf den Nachbau von historischen Blechblasinstrumenten spezialisierte Firma Egger in Basel plant (auch aufgrund dieser Einsicht) eine Courtois-Dauverné-Trias zu bauen: Zusammenpassende Replika der Natur-, Zug- und Ventiltrompeten von Antoine Courtois aus der Zeit um 1850 [207, 209]. Dies in Analogie zum Instrumentarium, das Dauverné in seiner grossen Méthode vorschreibt, dem zentralen Werk aus der Frühzeit dessen, was heute als die bedeutende französische Schule der Trompete verstanden wird.

Mit einer solchen Trias wird das Instrumentarium vorliegen, wie es damals die Trompeter des Conservatoires für das Studium der Méthode des Conservatoires, hergestellt vom Facteur du Conservatoire, benutzt haben. Solche Nachbauten werden es Bläsern ermöglichen, sich mit diesem Repertoire, namentlich auch mit der französischen Zugtrompete zu befassen. Damit wird zudem auf bestmögliche Weise die doppelte Verantwortung eines Besitzers von Raritäten eingelöst, diese einerseits zu erhalten und andererseits ihren Informationsgehalt zu gewinnen und zur Verfügung zu stellen.

5.6 Das Rätsel: Die Trompete von Besson

*The instrument was supplied in 1873 and is therefore 82 years old.
We regret we cannot give any more information other than this
as the records of this period were destroyed during the last war.*

Brief der Firma Besson, 1955

Jedes Instrument wirft Fragen auf, die wir (noch) nicht beantworten können. Fragen zu seiner Herstellung, zur ursprünglichen Verwendung, zur gespielten Literatur, zu seiner Besitzer Geschichte, zu erfolgten Veränderungen, Restaurierungen und Reparaturen. In den meisten Fällen ist jedoch, trotz offener Fragen, grundsätzlich erkennbar, was für ein Instrument vor uns liegt. Im Fall der Trompete von Besson Nr. 088/- [208] gilt das nur für den heutigen Zustand. Es ist eine Piston-Trompete mit alternativen Stimm- und Ventiltzügen. Sie klingt gut und spielt sich hervorragend.

Die Vorgeschichte dieses Instruments wird hingegen umso unerklärlicher, je genauer wir hinschauen. Und genau deshalb soll es in der vorliegenden Einzelstudie genauer unter die Lupe genommen werden. Dies führt in Details der Bauweise und der Verarbeitung, die nur Spezialisten solcher Instrumente geläufig sind. Ich versuche im Folgenden, meine Feststellungen und Fragen mit Hilfe der Illustrationen möglichst verständlich darzustellen. Dabei unterscheide ich klar zwischen der Beschreibung, den gesicherten Folgerungen, den ungesicherten Interpretationen und den offenen Fragen. Eine solche Herangehensweise ist übertragbar auf weitere rätselhafte Fälle.



[208] Die Trompete von Besson Nr. 088/- mit ihrem Zubehör. Von diesen Teilen fehlen heute das zweite Mundstück und der Koffer (Foto André Roulier).



[209] Natur- und Ventiltrompete von Antoine Courtois als zusammengehöriges Instrumentenpaar gebaut und im Doppelkoffer geliefert. Beide Trompeten benutzen denselben Bogensatz von G bis tief C. Signatur: ANTOINE COURTOIS / Facteur du Conservatoire impérial / Rue du Caire 21 / à Paris. Daher 1852–1856 zu datieren. Dieses Paar Nr. 5019 der Sammlung HKB in Bern dient zusammen mit der Zugtrompete Nr. 70/746 (Kapitel 5.5) als Vorlage für den Nachbau einer Trias von Natur-, Zug- und Ventiltrompete nach Antoine Courtois durch die Firma Egger in Basel [207].

1955 datierte die Firma Besson auf Anfrage das Instrument auf 1873 (vgl. Eingangszitat; der Brief liegt heute beim Instrument). Diese Datierung leitet sich von der Seriennummer 14621 auf der Ventilmaschine ab und lässt sich aufgrund erhaltener nummerierter und datierter Instrumente von Besson bestätigen (Myers und Eldredge, Besson, 54). Sie gilt jedoch nur für die Maschine, wann die weiteren Teile des Instruments entstanden sind und wann sie zum vorliegenden Instrument hinzugekommen sind, lässt sich daraus nicht ableiten.

Die Romantische Trompete

Ein Instrument wie das vorliegende wurde zu seiner Zeit einfach als «Trompete» oder «Ventiltrompete» bezeichnet. Später erhielt es zwecks Unterscheidung von moderneren, kürzer gebauten Varianten verschiedene Namen: «Tiefe (F-)Trompete», «Alt-Trompete», «französische F-Trompete» (bzw. «deutsche F-Trompete», wenn sie auf deutsche Weise mit Drehventilen versehen war). Alle Bezeichnungen sind missverständlich: Das Instrument spielt nicht tiefer als die späteren oder früheren Trompeten, also auch nicht in der Altlage, und es spielt nicht nur in F, sondern hat Steckbögen für alle gängigen Transpositionen. Und es ist weder genuin französisch noch deutsch. Am besten trifft Edward Tarr mit seinem Terminus «Romantische Trompete» diesen Instrumententypus (Tarr, *Romantic Trumpet* 1, 213). Er bezeichnet damit alle lang gebauten Ventiltrompeten des 19. Jahrhunderts. Solche entwickelten sich ab c1820 im Rahmen der unzähligen Experimente und Neuerungen aus der damaligen Naturtrompete, bei der zunächst zwei, dann drei Ventile eingebaut wurden (vgl. auch Kapitel 5.1.1, S. 134ff). Das bei den Naturtrompeten gebräuchliche Steckbogenprinzip wurde dabei beibehalten, wie dies auch bei Klappen- und Zugtrompeten der Fall war. In der Folge wurden oft die höheren Transpositionen des Instruments bevorzugt, insbesondere jene in F. Damit konnte derselbe Tonumfang gespielt werden wie mit den längeren Bögen der tieferen Transpositionen, das Instrument war aber dank dem kurzen F-Bogen leichter zu beherrschen. Notiert wurde die Romantische Trompete weiterhin transponierend und zwar als 8-Fuss-Instrument, sie klingt demzufolge höher als notiert.

Ventiltrompeten fanden bald Einzug in die Militärmusik und zivile Blasmusik. Im Orchester dauerte es hingegen am längsten, bis sie allgemein akzeptiert wurde. Viele Komponisten wie Brahms bevorzugten noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Naturtrompeten, während andere wie Berlioz schon bald die neuen Möglichkeiten der Ventilinstrumente nutzten. Daher mussten Trompeter beide Instrumententypen beherrschen und besitzen. Am deutlichsten illustrieren dies zusammengehörige Instrumentenpaare wie dasjenige von Courtois in der Sammlung der Hochschule der Künste Bern, Nr. 5019 [209]. Im selben Koffer hat der Musiker eine Natur- und eine Ventiltrompete sowie einen auf beide Instrumente passenden Bogensatz. Abhängig vom Werk spielt er mit oder ohne Ventile.

Die Entwicklung hin zu kürzer gebauten Trompeten setzt sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fort zur B- und C-Trompete und weiter zur D- und zur Piccolo-Trompete in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Rückblickend wurde daher die länger gebaute Romantische Trompete als «tief» bezeichnet, obschon darauf dasselbe Repertoire gespielt wurde.



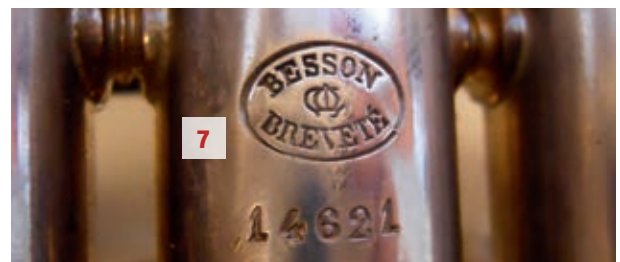
[210] Gesamtaufnahme der Trompete von Besson.



[211] Signatur «F. Besson» mit der weiblichen Form «brevetée» und Verzierungen auf dem Schallstück.



[212] Auf dem Mundstück ist «F. Besson / brevetée» gestempelt.



[213] Signatur der Maschine mit der männlichen Form «breveté». Aufgrund der Nummer 14621 ist diese Maschine auf 1873 zu datieren.

Die Trompete von Besson ist die einzige Romantische Trompete mit französischen Pistons in der Sammlung Burri. Da der Ventiltypus einen Einfluss auf den Klang des Instruments und auf dessen Spielverhalten hat, insbesondere im Legato, ist er von Relevanz und wird von den Musikern der historisch informierten Aufführungspraxis bei der Instrumentenwahl berücksichtigt. Eine zweite Romantische Trompete der Sammlung, ein anonymes, nicht spielbares Instrument in F mit Wiener Ventilen von c1860 (Nr. 110/122), ist eine Rarität. Dessen umgekehrte Ventilabfolge mit erstem Ventil für den Halbton und zweitem Ventil für den Ganzton ist ein Sonderfall (Klaus, Catholic, 145).

Weitere fünf Romantische Trompeten haben Drehventile: Die Nrn. 352/561 in Es von Hirsbrunner, Sumiswald; 283/630 in G von Dehmals, Wien; 1044/909 in Es von Hirsbrunner, Aarau; 286/156 in Es von Roth, Milano und 1122/154 in F (hohe Militärstimmung) von Stowasser, Budapest. Diese fünf können tatsächlich auch als Alt-Trompeten bezeichnet werden. Sie alle sind vermutlich nicht Solo- oder Orchesterinstrumente für die Sopranlage, sondern wurden für Blasmusiken gebaut, wo sie Begleitstimmen in der Altlage spielten.

Beschreibung der Trompete Besson Nr. 088/–

Äusseres: Alle Teile sind in sehr gutem Zustand, Schäden sind nicht erkennbar. Alle Teile sind versilbert.

Schallstück: ø 11,8 cm, französischer Rand ohne Kranz, Höhe 47,1 cm. Das Schallstück weist keine Zeichen von Veränderungen auf.

Dekorationen [211]: Kranz mit Fiorituren um die Gravur, aufgelötet. Runde Plakette mit britischem Wappen. Ob dieser Plakette (die auch auf andern Instrumenten zu finden ist) eine Bedeutung zukommt, ist nicht geklärt (Mail von Myers, 4.4.2013).

Signaturen [211]: Banner «28 MEDALS OF HONOUR» **1**, Monogramm «FR» **2**, «F. BESSON / BREVETÉE / 195 EUSTON ROAD / LONDON» **3**. Dies gibt uns folgende Informationen zur Datierung: Die Medals verweisen auf die Anzahl bisher erhaltener Auszeichnungen an Ausstellungen. Mit «28 Medals» signiert Besson 1873–1880 (Myers und Eldredge, Besson, 56). Die weibliche Form «brevetée» verweist auf Florentine Besson, die Witwe von Auguste Gustave Besson, die nach dessen Tod 1874 das Geschäft in Paris und London übernahm. Das Monogramm «FR» verweist vermutlich auf deren ledigen Namen Florentine Ridoux und wurde von 1873 bis 1885/6 verwendet (Myers und Eldredge, Besson, 52). Demzufolge ist dieses Schallstück auf 1874–1880 zu datieren.

Erster Anstoss **4** [210]: Eingelötet ins Schallstückende [215], endet unter einer Hülse zwischen Schallstück und Mundrohr. Letzteres ist optisch nicht erkennbar, aber die Wandstärkenmessung bringt dies zutage, die zwei Anstösse sind aus unterschiedlich dickem Blech.

Zweiter Anstoss **5**: 13 cm langes Rohr von dieser Hülse zum Stimmzug. Leicht gekrümmt.

Stimmzüge **6**: Erhalten sind 3 Stimmzüge und 2 Rohrverlängerungen. Sie weisen keine Stempel auf, die angeben würden, für welche Transpositionen sie zu verwenden sind. Die Stimmzüge verlängern das Instrument wenn sie ganz hineingesteckt sind um: (1) 90 mm, (2) 240 mm, (3) 350 mm. Die Rohrverlängerungen sind je 50 mm lang, mit ihnen kann somit jeder Stimmzug um 100 mm verlängert werden. Mit dem kürzesten Stimmzug steht das Instrument in F in hoher Stimmung (a' = 460 Hz). Die beiden längeren Stimmzüge unterscheiden sich in ihrer Bauart vom kurzen Stimmzug. Sie sind

am ehesten in der englischen Orchesterstimmtonhöhe *Philharmonic Pitch* ($a' = 452$ Hz) verwendbar und stünden dann in E und Es. Mit den Rohrverlängerungen erreichen alle drei Stimmzüge *Diapason normal*, die damals gängige französische Stimmtonhöhe ($a' = 435$ Hz). Da Besson in London und Paris produzierte, sind diese Rohrverlängerungen erklärbar als eine Möglichkeit, in den unterschiedlichen englischen und französischen Stimmtonhöhen zu spielen. Mit ihnen und mittels Ausziehen kann das Instrument heute in fast jeder Stimmtonhöhe zwischen $Es_{(435)}$ bzw. $D_{(452)}$ (längster Stimmzug plus Rohrverlängerung) und $F_{(460)}$ (kürzester Stimmzug ohne Rohrverlängerung) gespielt werden. Und genau diese Flexibilität scheint mir der Zweck des vorliegenden Sammeluriums an Stimmzügen zu sein. Einzig $F_{(440)}$ ist damit nicht möglich.

Maschine **7** [213]: Drei Pistonventile in üblicher Anordnung, Seriennummer 14621. Datierung daher 1873, etwa Juli (Myers und Eldredge, Besson, 54). Stempel «BESSON / [Signet] / BREVETÉ» (sic), Ventile an Korpus und Hals mit 4, 5 und 6 nummeriert. Bohrung 11 mm. Ventile kurz, Federn untenliegend. Die Rohre an Eingang und Ausgang der Maschine haben auffällig enge Kurven [214]. Ein Fingerhaken ist am dritten Ventil angelötet.

Ventilzüge **8**: Alle Ventilrohre führen links in die Maschine. Die Rohre des 1. und 3. Zugs werden nicht eng nebeneinander geführt, sondern erhalten einen Abstand von 33 mm (Mitte Rohr gemessen). Zu jedem Ventil existieren zwei unterschiedlich lange Ventilzüge, wie sie bei hohen und tiefen Transpositionen zu verwenden sind. Sind die kurzen eingesetzt, ist das Instrument in $Es_{(452)}$ rein spielbar. Für die höheren Transpositionen, wie sie das Instrument in seiner heutigen Form aufweist, sind sie zu lang – ein Hinweis auf dessen innere Widersprüche. Die Differenz zwischen kurzem und langem Zug beträgt: 1. Ventil: 2×36 mm, 2. Ventil: 2×14 mm, 3. Ventil: 2×50 mm. Dies entspricht dem Abstand einer kleinen Terz zwischen Es und tief C der Transposition des Instruments. Die kurzen Züge wurden demnach für Es und D benutzt, die langen für tief C und tiefer. Der lange dritte Zug kann nicht eingeführt werden, der Becher steht ihm im Weg – ein weiterer innerer Widerspruch [216]. Die langen Bögen des ersten und dritten Ventils gehen nicht vollständig hinein, es bleibt ein unüblicher Abstand von 1 cm, derjenige des zweiten Ventils passt. Dies kann original sein; es könnte aber auch darauf zurückzuführen sein, dass die Rohre am Instrument gekürzt worden sind, um in höheren Transpositionen spielen zu können. Dabei wäre der lange Zug des zweiten Ventils an seinen Rohrenden ebenfalls gekürzt worden, er ist derjenige der passt, diejenigen des 1. und 3. Zugs wären hingegen ungekürzt belassen worden.

Mundrohr **9**: Direkt ohne Stützen an den 1. Anstoss resp. ans Schallstück gelötet [214]. Diese Montage ohne Stützen ist somit beim Mundrohr und 1. Anstoss identisch. Auffällig lange Hülse als Mundstückaufnahme (es ist keine Aufnahme für Steckbögen, solche haben einen grösseren Durchmesser).

Mundstück [212]: «F. Besson / brevetée» gestempelt. Datierung daher 1874–1885/6. Sehr weite Bohrung: 5,25 mm. Damit geeignet für das vorliegende Instrument, insbesondere für tiefe Partien.

Ein Adapter für ein Cornetmundstück und ein Adapter oder Setzstift für ein Trompetenmundstück (diese passen aber auch ohne Adapter in die Hülse) liegen heute beim Instrument.



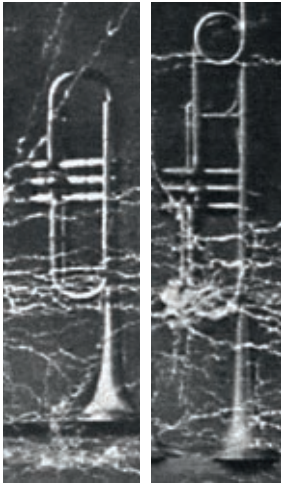
[214] Der auffällige Verlauf des Mundrohrs: den Fingern im Weg, ohne Stützen ans Instrument gelötet und in einer scharfen Doppelbiegung ins Instrument geführt.



[215] Verbindung von Becher und Anstoss: nicht unter einer Hülse zusammengeführt, sondern übereinander gesteckt.



[216] Der lange dritte Ventilzug für tiefere Transpositionen, der nicht eingesteckt werden kann.



[217, 218] Die Trompeten im Prospekt von Besson, 1885: «Oratorio-Trumpet» Nr. 34 und «Trumpet-Cornet» Nr. 4 (Myers und Eldredge, Besson, 59 und 62).



[219] Eine der erhaltenen «Oratorio»-Trompeten von Besson, 1872, Seriennummer 13693 (Edinburgh University Collection Nr. 6064, Foto Antonia Reeve).

Koffer [208]: Auf dem Inventarfoto von Burri von c1985 ist der Koffer zu sehen. Später wurde er weggeworfen. Er bietet Platz für Instrument, 2 Mundstücke, 2 Setzstücke oder Steckstifte, hat 2 Schlitz für Steckbögen und einen grösseren Stauraum.

Beim Instrument befindet sich zudem der eingangs zitierte Brief vom 7.9.1955 von Besson in London an Jack Brentall in Nottingham, vermutlich der damalige Besitzer.

Folgerungen

Die folgenden drei Indizien führen zwingend zum Schluss, dass das Instrument in der vorliegenden Form nicht original sein kann:

- Das Mundrohr ist aus drei Gründen widersprüchlich: (1) Es kommt den Fingern der rechten Hand beim Spielen in die Quere [214], (2) sein Rohrverlauf ist so serienmässig nicht herstellbar, sondern nur als Anfertigung ad hoc, und (3) es ist ohne Stützen angelötet. All dies weist darauf hin, dass es nachträglich so konstruiert wurde.
- Die Verbindung von Becher und Anstoss ist unüblich [215]: Die Rohre haben verschiedene Durchmesser und werden übereinander gezogen und verlötet, anstatt wie üblich mittels einer Hülse verbunden zu werden. Dadurch entsteht im Rohrverlauf eine Stufe, die unerwünscht ist.
- Der längere dritte Zug kann nicht eingeführt werden, der Becher steht im Weg [216]. Dies zeigt auf, dass der Becher und die Maschine ursprünglich so nicht zusammengehörten (falls dieser Zug ursprünglich zur Maschine gehört hat).

Weitere Elemente sind auffällig und vervollständigen das Bild eines erfolgten Umbaus.

- Mundrohr und erster Anstoss sind beide nicht nur ohne Stützen aufs Instrument und aneinander gelötet, ihre Versilberung hat zudem einen vom Instrument leicht unterschiedlichen Glanz. An einer Stelle ist die Arbeit unsauber: Die Hülse zwischen Mundrohr und Maschine hat unten kleine Lötzinnrückstände wie sie bei einem fabrikneuen Instrument dieser hohen Qualität undenkbar, bei einem Umbau hingegen akzeptabel ist.
- Dass der Anstoss aus zwei Rohren besteht, ist instrumentenbautechnisch nicht einsichtig, er müsste als durchgehendes Rohr konstruiert sein. Wiederum ist der erste Anstoss dabei das auffällige Element. Der zweite Anstoss hingegen passt perfekt zur Maschine und kommt dank seiner leichten Krümmung, im Gegensatz zum Mundrohr, beim Spielen den Fingern nicht in die Quere. Dieser zweite Anstoss könnte demnach ein Überbleibsel des ursprünglichen Instruments sein.
- Maschine und Stimmzüge des Instruments widersprechen sich: Die Maschine ist für ein Instrument in Es ausgelegt, für die höheren Transpositionen sind auch die kurzen Ventilzüge zu lang. Dies macht das Instrument noch unverständlicher: Der offensichtlich erfolgte Umbau ergibt genau für die damit erreichten höheren Transpositionen kein perfektes Instrument (auch wenn es sich dabei aber nur um kleine Intonationsdifferenzen handelt).
- Die engen Kurven in den Bögen beim Ein- und Ausgang der Maschine finden sich im Instrumentenbau der Firma Besson dieser Zeit nirgends, wie erhaltene Fotografien belegen (Myers und Eldredge, Besson, 54).
- Das Instrument in der heutigen Form benötigt keine Steckbögen. Der Koffer mit sei-

nen eindeutig für Steckbögen vorgesehenen zwei Schlitten erzählt eine Geschichte, wie die Trompete ursprünglich ausgesehen haben könnte: Eine tiefe Trompete in Es mit weiteren Bögen für D und C. Falls dies zutrifft, würde der Vollständigkeit halber mindestens ein weiterer Steckbogen mittlerer Länge benötigt. Dieser müsste in einem auf der Foto nicht sichtbaren oder kaputtgegangenen Platz verstaut worden sein.

- Dass die Ventiltzüge der Maschine für die höchste, heute mögliche Transposition F (hoher Stimmton) zu lang sind, führt zur Hypothese eines zweiten Umbaus: Um in den üblichen hohen Transpositionen und Stimmtonhöhen spielen zu können, wurden dem Instrument in einem zweiten Schritt der kürzeste, heute vorliegende Stimmzug und die Rohrverlängerungen ergänzt. Dieses Material unterscheidet sich in seiner Machart von den zwei andern Stimmzügen (die aufgrund der Stützenform zur Maschine passen).

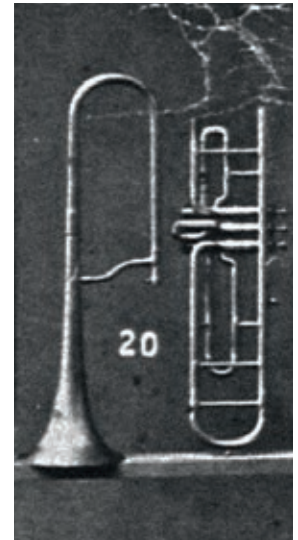
Vergleich mit anderen Instrumenten von Besson

Ein mit unserer Trompete identisches Instrument ist nicht bekannt. Vergleiche zu andern erhaltenen Instrumenten von Besson dieser Zeit erhellen die Situation ein wenig. Besonders wertvoll ist ein Prospekt von Besson von 1885 mit Fotografien von 70 Instrumenten (Myers und Eldredge, Besson, 59–66). Darin sehen wir, dass Besson damals kaum Trompeten produzierte, hingegen 13 unterschiedliche Cornets für die Nachfrage der Brass-Bands. Das Modell unserer Trompete findet sich im Prospekt nicht. Besson bietet zwei Ventiltrompeten an [217, 218]: den Zwitter Nr. «4 Trumpet Cornet» und das Orchestermodell Nr. «34 Trumpet (Oratorio) from G to C». Solche «Oratorio»-Trompeten sind heute u.a. im Instrumentenmuseum Edinburgh ([219]; Nr. 6064; Myers, Catalogue, Fascicle Frank Tones Collection, 26) und in der Sammlung von E.H. Tarr, Rheinfelden (mit Koffer und fast allen Bögen, Mundrohr gekürzt) erhalten. Unsere Rätsel-Trompete unterscheidet sich in vielen Merkmalen von diesen Modellen, ist demnach keine Variante derselben.

Stammt die Maschine unseres Instruments ursprünglich gar nicht von einer Trompete, sondern von einer Ventil-Altposaune? Die Frage ist gar nicht so abwegig, da eine Altposaune dieselbe Rohrlänge besitzt. Deshalb füge ich hier den Vergleich zur Ventil-Altposaune aus dem Besson-Prospekt und dem entsprechenden Instrument der Sammlung Burri Nr. 146/744 an, einer Altposaune von Besson von 1874, Seriennummer 17099 ([220, 221]; Myers und Eldredge, Besson, 54, 61). Der Vergleich zeigt, dass die Maschinen nicht identisch aber doch ähnlich sind, insbesondere in der Gestaltung der Ventiltzüge gleichen sich unsere Trompete und die Posaune des Prospekts. Zudem ist der Rohr-Innendurchmesser der Maschine bei der Altposaune und der Trompete der Sammlung Burri identisch: 11 mm. Es ist demnach nicht auszuschliessen, dass unsere Rätsel-Trompete eine Posaunenmaschine besitzt.

Ansätze der Interpretation

Die Indizien beweisen einzig, dass das Instrument, so wie es heute vorliegt, nicht original sein kann. Die Vorgeschichte des Instruments ist jedoch nicht mit Sicherheit zu erkennen, es bleibt bei Vermutungen. Es ist gut möglich, dass nicht ein, sondern mehrere



[220] «Valve Trombone in F or E_b» Nr. 20 des Besson-Prospekts von 1885 (Myers und Eldredge, Besson, 61).



[221] Ventilposaune in Es von F. Besson, Paris, Seriennummer 17099, von 1874 in der Sammlung Burri Nr. 146/744 (Foto André Roulier).

Umbauschritte zum heutigen Resultat führten. Grundsätzlich sind zwei Interpretationen möglich: (1) Das Instrument wurde aus einer anders gebauten tiefen Es-Trompete umgebaut, oder (2) es wurde aus Elementen verschiedener Herkunft neu zusammengestellt.

- (1) Den Hauptgrund für einen möglichen Umbau einer tiefen Es-Trompete in ein höher spielendes Instrument sehe ich darin, dass zu jenem Zeitpunkt ein Instrument in Es nicht mehr gefragt war, wenn es nicht auch in den üblich gewordenen höheren Transpositionen G und F benutzt werden konnte. Romantische Trompeten stehen gegen Ende des 19. Jahrhunderts meist in G mit Austeckbögen für tiefere Transpositionen. Dies führt für unser Instrument zur folgenden ersten These: Sie ist das Resultat eines Umbaus einer Trompete in tief Es (und tiefer) zu einem Instrument, das in höheren Transposition gespielt werden kann, unter Beibehaltung von möglichst viel bestehendem Material. Dabei wurden verschiedene Anpassungen ungenügend ausgeführt, insbesondere die Kürzung der Ventiltzüge.
- (2) Für die zweite These, dass es sich bei unserem Instrument nicht um einen Umbau eines einzelnen Ausgangsinstruments handelt, sondern um einen Zusammenbau verschiedener Elemente, sprechen diese Argumente:
 - Wenn das Schallstück ursprünglich mit der heutigen Maschine ein Instrument gebildet hätte, müsste es beim Umbau von einer langen, geraden Form, wie sie etwa die «Oratorio»-Trompete aufweist [218, 219], auf die heutige kurze Form gebogen worden sein. Nur so wäre zu erklären, dass der lange dritte Zug heute nicht eingeführt werden kann. Das Schallstück weist jedoch keine Umbauspuren auf. Es könnte sich demnach ursprünglich um ein Schallstück für «Trumpet Cornet» gehandelt haben [217].
 - Die unterschiedlichen Schreibweisen von «breveté» (benutzt bis 1874) auf der Maschine und «brevetée» (benutzt ab 1874) auf Schallstück und Mundstück widersprechen sich, die Elemente sind nicht gleichzeitig entstanden. Da Gustave Auguste Besson jedoch 1874 starb, ist es trotzdem denkbar, dass die beiden Bauteile für dasselbe Instrument gebaut worden waren: die Maschine noch 1873, das Schallstück 1874, nachdem die Signatur zu «brevetée» geändert worden war.
 - Mundrohr und erster Anstoss sind aufgrund ihrer Lötung nicht Teile desselben ursprünglichen Instruments.

Das Rätsel ist nicht gelöst, beide Thesen sind denkbar, das Instrument bleibt in sich widersprüchlich. Einige grundsätzliche Feststellungen sind jedoch aufgrund der Diskussion möglich: Das heute vorliegende Instrument ist das Resultat einer professionellen Arbeit mit dem Ziel, aus vorhandenen Elementen ein gutes Instrument zu bauen. Fehlendes wurde ergänzt. Die Elemente passen zwar nicht perfekt zueinander, wie etwa Schallstück und erster Anstoss, doch es wurden Lösungen gefunden, die für den Bläser keine grossen Schwierigkeiten zur Folge haben, im Gegenteil: Die Trompete kann in Bezug auf Spielbarkeit und Intonation als hervorragend bezeichnet werden.

Wofür wurde das Instrument in der vorliegenden Form gemacht? Offenbar bestand eine Nachfrage für mindestens ein solches Instrument, die aber nicht gross genug war, um das Sortiment durch ein neues Modell zu erweitern. Diese Feststellung entspricht unserem Bild, das wir von der Romantischen Trompete anfangs des 20. Jahrhunderts

haben. Sie wird zwar in Studium und Orchester noch verlangt, aber nicht mehr häufig. Am Conservatoire in Paris wurde sie sogar noch bis in die 1940er Jahre unterrichtet. Die Studenten nannten sie despektierlich «Boîte à canard» (mdl. Mitteilung von Roger Delmotte, der in den 1940er Jahren in Paris studierte und 1950–1985 Solotrompeter an der Opéra war).

Aufgrund aller vorliegender Überlegungen sei zur Lösung des Rätsels eine Schlussfolgerung gewagt: Aufgrund einer Bestellung anfangs des 20. Jahrhunderts baute Besson oder ein anderer Hersteller, allenfalls in einer Kleinserie aus Ladenhütern oder alten Instrumenten, die ihrerseits schon umgebaut waren, und ergänzt durch weitere Elemente, diese Piston-Trompete in tief F, E und Es und stattete sie mit praktikablen Zügen und einem Koffer aus.

To play

Auf den ersten Blick scheint die Trompete von Besson zum Spielen prädestiniert zu sein. Als Ausstellungsobjekt hingegen hat sie wenig Aussagekraft (sie ist heute auch nicht ausgestellt und hat demzufolge keine neue Inventarnummer). Der Grund dafür liegt primär im erfolgten Totalumbau oder Zusammenbau aus Teilen unterschiedlicher Herkunft. In die Beurteilung der Spielerlaubnis ist für dieses umgebaute Instrument Barclays Aspekt des Originalzustands *state* zu beachten: Solche Instrumente erhalten eher Spielerlaubnis. Dabei wäre aber zwingend die Anschlussfrage zu stellen, ob dieser neue Zustand nicht seinerseits von solch hohem Interesse ist, dass er höchste Konservierungsmassnahmen verlangt. So können Umbauten von Geigen oder Umfangserweiterungen von Cembali ebenfalls von historischem Interesse sein, wie es die ursprünglichen Instrumente waren. Im vorliegenden Fall scheint dies jedoch nicht zuzutreffen. Der Umbau ist zwar eine professionelle Arbeit, aber das Resultat ist in sich widersprüchlich, hat keine eigene Aussagekraft. Daher genügt aus heutiger konservatorischer Sicht die vorliegende detaillierte Dokumentation. Diese Trompete ist somit eines der wenigen Instrumente der Sammlung, für die *state* tatsächlich ein Argument zugunsten einer erhöhten Spielerlaubnis ist.

Es bleibt zu entscheiden, wie intensiv die Trompete gespielt werden darf. Aus der Beurteilung von *rarity* (Wert 3, Besson-Trompeten sind nicht rar) und *fragility* (Wert 2, gilt generell für Ventilinstrumente) resultiert Regime D: Spielerlaubnis für Musiker; längere Spieldauer möglich, ausgewählt dokumentiert; kann zudem von Spezialisten für Projekte ausgeliehen werden. Damit kommt der besondere Wert dieses Instruments gut zum Tragen. Es ist eine der wenigen Romantischen Trompeten mit französischen Pistons, die gespielt werden darf. In der Sammlung Burri ist sie die einzige, die Hochschule der Künste Bern besitzt eine solche von Antoine Courtois, die unter Regime B gespielt werden darf [209]. Aus diesem Grund sollte unsere Rätsel-Trompete nur limitiert ausgeliehen werden, auch deshalb ist Regime D passend. Sie ist zudem unter allen Romantischen Piston-Trompeten, die ich angespielt habe, diejenige, die am leichtesten zu spielen ist. Besonders für Studierende ist dies von grossem Wert, da das Instrument es ihnen erlaubt, sich diesem Instrumententypus ohne allzu grosse Hürden anzunähern. Hierfür wäre es jedoch notwendig, einen Stimmzug für die Transposition $F_{(440)}$, sowie kürzere Ventilezüge für die hohen Transpositionen herstellen zu lassen. Beides sollte ohne Veränderungen am Instrument möglich sein.

5.7 Nachbauten und Kuriosa von Karl Burri

Ich bin überzeugt, die Instrumente, die wir im 20. Jahrhundert gebaut haben, die werden wahrscheinlich nicht gesammelt.

Burri 2001 im Interview, Appendix B, S. 269



[222] Instrumente von Karl Burri zum musikalischen Gebrauch, v.l.: Waldhorn hoch B, Primhorn, 3 Trompeten, vorne: Übungshorn.

Sie fallen den Besuchern sofort auf: die grosse Lure, die zwei römischen Cornua, die Kontrabassposaune. *Kommen aus dieser «kleinsten Trompete der Welt» tatsächlich Töne raus?* Ja, kleine. *Darf ich auf der Wikinger-Lure spielen?* Ja, sie ist ein moderner Nachbau und klingt sehr gut. *Wie kann man diese riesige Posaune spielen?* Zu zweit.

Dieses Kapitel befasst sich mit den Instrumenten, die Karl Burri gebaut hat, und mit den modernen Nachbauten anderer Hersteller. Darunter befinden sich Kuriositäten, die in der Musikpraxis gar nie existiert haben. Andere dienen zur Vervollständigung der Ausstellung als Ersatz für Instrumente, die Karl Burri nicht besass. Sie sind handwerklich unterschiedlich ambitiös gefertigt und sind unterschiedlich gut spielbar. Im Anschluss an eine kommentierte Auflistung all dieser Instrumente wird die Frage nach Sinn und Chancen von Nachbauten in der Ausstellung gestellt.

Karl Burri hat aus zwei Gründen selber Instrumente gebaut: zum einen für den musikalischen Gebrauch, zum anderen für sein Museum – zur von ihm intendierten Veranschaulichung der «Entwicklung der Blasinstrumente von Anfang bis heute» (vgl. [230]). In die erste Kategorie gehören Instrumente, die Burri verkauft oder ausgeliehen hat und von denen einzelne an ihn zurück kamen und in die Sammlung gegeben wurden. So zum Beispiel die Trompete 895/–, eine Arbeit aus Burris Lehrzeit bei Max Reiner, oder das Übungshorn Nr. 677/745, ein Experiment, das als typisch für Burris Experimentiergeist bezeichnet werden kann [222]. Andere Experimente wie das Taschenalphorn, das aus Zeitungsartikeln bekannt ist [236], sind verschollen.

In die zweite Kategorie gehören einerseits Nachbauten historischer Instrumente wie die römische Cornu, die Zinken und die grossen Jagdhörner, und andererseits Kuriositäten wie die kleinste Trompete und die kleinste und grösste Posaune [224]. All diese Museumsinstrumente können zwar angespielt werden, sind aber nicht gänzlich funktionstüchtig. Weder ihr Klang noch ihre Töne stimmen ganz richtig. Einige davon, wie die beiden grossen Jagdhörner, die kleine Posaune oder die Zinken, sind zusammengestückelte Schaustücke ohne instrumentenbauliche Ambition. Besonders auffällig sind deren Bögen. Da Burri keine Vorrichtungen zum Biegen von Rohren besass, sind sie rau und faltig.

Letztlich irritieren diese Instrumente eher, erreichen das Gegenteil ihres eigentlichen Zwecks einer Veranschaulichung. *Aha, so wurden Zinken gemacht?* Nein, eigentlich nicht. *Wie ist es möglich dass ein Cornu 2000 Jahre so unbeschadet überlebt hat?* Es ist ein moderner Nachbau nach dem Steinrelief. *Ich habe gar nicht gewusst, dass es die Posaunen von Jericho wirklich gab!* Ich auch nicht. *Dieses Harsthorn hat Morgarten überlebt?* Nein, es ist neu. Die Irritation entsteht insbesondere dadurch, dass die Nachbauten und Kuriosa nicht getrennt ausgestellt oder entsprechend angeschrieben sind, sondern zwischen den

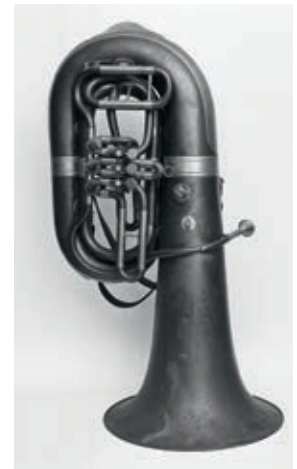
historischen Instrumenten stehen. Einzig die «kleinste Trompete der Welt» ist beschriftet und steht in der Vitrine, die Karl Burri gewidmet ist – eine geeignete Lösung, die solche Irritationen umgeht.

Die folgenden Aufstellungen aller Instrumente, die Burri gebaut hat (sei es für den musikalischen Gebrauch oder zur blossen Veranschaulichung), und aller Nachbauten anderer Hersteller in der Sammlung, wollen hier diesen Teilbestand klären. Sie gibt den Inventartext wieder, meine ergänzenden Beschreibungen sind *kursiv* gesetzt.

(1) Instrumente von Karl Burri für den musikalischen Gebrauch

(Reihenfolge wie [222], v.l.)

Nummer	Bezeichnung	Inventartext Burri. Ergänzungen v. Steiger
361/–	Waldhorn hoch B	ca. 1970, 4 Drehventile, Ventilschrauben mit Perlmutter. <i>Wohl als Experiment gedacht, hoch B-Hörner gibt es so nicht. Zusammenbau eines Hornschallstückes von Hug, Luzern, mit andern Elementen.</i>
406/922	Primhorn Es	Burri Karl, Bern, Nr. 691, 3 Z, Ms. 3 Drehventile, rechtsgriffig. <i>Anonymes importiertes Instrument unbekannter Herkunft, das durch Burri als Händler signiert wurde.</i>
677/745	Übungshorn B	unsigniert, Messing, zerlegbar in 7 Teile, Länge 273 cm, ca. 1985. <i>Hergestellt für den guten Amateurhornisten Fritz Müller, der viel reisen musste und kein grosses Horn zum Üben mitnehmen konnte. Nach seinem Tod kam das Instrument zu Burri zurück.</i>
744/–	Bass B	Burri Karl, Bern, ab 1945, 3 Zylinderventile, sehr weite Bauart. <i>Import. Verschollen [223].</i>
892/–	Trompete B	Burri Karl, Bern, Jg.1957, Nr. 219, gehörte Fehr Otto, Elgg. <i>Verschollen.</i>
895/–	Trompete B	Reiner Max, Thun, Jg.1940, Nr.137, gehörte Christen Ernst, Lyss. <i>Das Instrument wurde von Karl Burri während seiner Lehrzeit 1937–40 gebaut. 3 Drehventile.</i>
1128/208	Trompete B	«Gillespie-Modell», Nr. 44588 auf Piston. <i>Anonyme Trompete, Becher durch Burri gekrümmt, Stütze entfernt.</i>
1506/–	Trompete B	Signiert Karl Burri, Bern, 1959, Nr. 258. <i>Import.</i>
–/–	Taschenalphorn	Messing. Aus 50 cm langen Teilstücken gebaut. <i>Verschollen. Vgl. Artikel im Appendix B [236].</i>
–/–	Jagdhorn	<i>Fürst Pless Horn in tief Es. Verlängerung eines normalen Fürst Pless Horns in B. Prototyp. Verschollen. Die Firma Dobberstein baute in der Folge dieses Modell in einer Kleinserie.</i>



[223] Bass Nr. 744/–, «sehr weite Bauart» (Inventartext), Herkunft unbekannt, durch Burri signiert (Foto André Roulier).



[224] Die Kuriosa von Karl Burri, v.l.: Harsthorn, Posaune von Jericho, 4 russische Hörner, 3 Zinken, Klappentrompete, Bachtrompete, kleinste Trompete, 2 grosse Jagdhörner, Cornu, Barocktrompete, Stopftrompete, kleinste und grösste Posaune.

(2) Instrumente von Karl Burri für das Museum (Reihenfolge wie [224], v.l.)

10/69	Harsthorn, gross	Das Original, welches in der Schlacht am Morgarten verwendet wurde, befindet sich in der Sammlung Bernoulli, Basel. Dieses «Original» ist ein Nachbau aus dem 19. Jahrhundert (Gessler, Harschhörner).
15/63	Posaune von Jericho	Kopie einer in der Bibel erwähnten Signaltrompete. Aus Eisen.
50-54/84-87	Russische Hörner	St. Petersburg, 1750-90, mit koloriertem Stich. Das grösste (Nr. 54) der fünf russischen Hörner ist verschollen.
58/82	Gerader Zink	Messing, mit Leder umwickelt. Zinken sind aus Holz, mit dickem, schwarz eingefärbtem Leder umwickelt und meist aussen nicht rund, kleine Mundstücke aus Horn. Burris Zinken sind völlig anders gemacht und geben einen falschen Eindruck.
59/934	Gerader Zink	Messing, mit Leder umwickelt
60/83	Krummer Zink	Messing, mit Leder umwickelt
64/76	Klappentrompete Es	4 Klappen, Messing. Hergestellt aus einer Signaltrompete von John Grey & Sons, London, 20. Jahrhundert. Burri hat Löcher gebohrt und den Klappenmechanismus montiert. Die Klappen sind abgeänderte Wasserklappen anderer Instrumente.

65/40	Bachtrompete	In C, Jägertrompete, runde Form, 3½ Windungen, 3 Fingerlöcher, 1 Aufsteckbögli. Mit Kranz. Möglicherweise ein Nachbau des Nachbaus von Finke Nr. –/737.
701/158	Grosses Jagdhorn D	unsigniert, ca. 1970 1½ Windungen, ø ca. 95 cm, Schallstück und Mundrohr: Horn Fa. H. Schenkelaars, Eindhoven, Holland. 50 cm-Rohrstücke ineinander gelötet. In Des (nicht D).
865/884	Hoch B-Trompete	Die kleinste Trompete der Welt, gebaut von Karl Burri, ca. 1965, 3 P., Ms. nur eine Oktave spielbar. Angeblich für Dimitri gemacht. Sehr filigrane Arbeit. Naturtöne gestreckt. Ich kann keine Oktave spielen.
918/–	Grosses Jagdhorn D	unsigniert, ca. 2000. 1½ Windungen, ø ca. 90 cm. Schallstück und Mundrohr: Horn von Antoine Courtois, Rue de Nancy, Paris. Rohr: 50 cm-Rohrstücke ineinander gelötet. Etwa in H (nicht D).
915/1273	Cornu	Kopie eines ca. 2000-jährigen römischen Signalinstrumentes, Messing. Mit Bild: Steinrelief 109 n. Chr., Nationalmuseum Bukarest. Es ist unklar, welches der beiden Cornu von Dobberstein (vgl. Nr. 12 / 57) und welches von Karl Burri ist. Sie sind fast identisch.
994/37	Barocktrompete C	Kopie von Karl Burri, Bern, Ms. In D. Nach historischem Vorbild. Zusammengebaut aus einer anonymen Trompete oder einem Clairon, an 4 Stellen zersägt und dort ergänzt durch Kreis-Windungen (aus je 2 Halbkreisen gebaut).
1026/30	Stopftrompete Es	Kopie von Karl Burri, Bern, ca. 1975. Umgebaut aus einer Signaltrompete, versilberter Einsteckbogen.
1126/624	Zugposaune piccolo	kleinste Zugposaune, um 1965. In As. Schallstück «BREV 80/100». Vermutlich aus Teilen kaputter Instrumente zusammengebaut.
1183/623	Zugposaune Kontrabass	Angefertigt von Karl Burri, Bern, um 1965. In B. Hornschallstück und -anstoß (selber gebogen). Zug aus geradem Rohr, Bogen wohl von einer Bassposaune.



[225] Nachbauten anderer Hersteller, v.l.: Cornu von Dobberstein, unsignierte Naturtrompete, Cornet ungeklärter Herkunft, Krummhorn von Moeck, Lure von Konrad Burri, unsigniertes Posthorn, Landsknechtstrommel, Altposaune von Finke, Tenorposaune von Finke, Clarintrompete von Finke.

(3) Nachbauten anderer Hersteller (Reihenfolge wie [225], v.l.)

Einige Nachbauten in der Sammlung wurden nicht von Karl Burri hergestellt. Darunter sind zwei Posaunen und eine Trompete von Finke, die die Anfänge der historischen Auführungspraxis auf Blechblasinstrumenten dokumentieren. Die grosse Lure von Konrad Burri ist hingegen wiederum zur Illustration im Museum hergestellt worden. Sie klingt erstaunlich gut und ist so montiert, dass sie durch Besucher gut anspielbar ist.

12/57	Cornu mit Bild	ca. 2000-jähriges römisches Signalinstrument. Kopie von Chr. Dobberstein, Frankfurt / Oder.
23/41	Naturtrompete	unsigniert (ev. Meinel & Lauber) ca. 1968.
119/644	Kornett B	unsigniert, Mod. «Over the Shoulder» 3 P. Ms. <i>Nicht original over the shoulder. Von Unbekannt aus einem unsignierten Cornet und einem geraden, lackierten Becher zusammengebaut.</i>
454/777	Krummhorn F	Moeck, Celle, ab 1925–?. Kopie eines Originalinstruments aus dem 15. Jh., 2 Ms-klappen.
1006/70	Lure	Wikinger-Instrument, antikes Horn, ursprünglich aus Bronze gegossen. Stammt aus den nordischen Ländern. Diese Kopie aus Messingblech wurde von Konrad Burri in Zimmerwald angefertigt.
1141/932	Posthorn As	Unsigniert, typisch englisch, gerade Form, Ms. Kopie aus Deutschland.
1063/549	Trommel	Cp. 602-Genève. Seilspannung, ganz aus Holz, Kopie von Marignano. <i>Mit Uniform eines Landsknechts.</i>

1167/95	Barock-Altposaune F	Kopie von Finke Helmut, Herford i.W., ab 1945, Kopie einer Barock-Posaune, um ca. 1600. <i>Nachbau nach Haas, deshalb c1700</i> (vgl. http://www.finkehorns.de/deutsch/Detail_BarPosAlt.html , 31.3.2013).
1179/98	Barockposaune B	Kopie von Finke Helmut, Herford i.W. ab 1945, mit Quartventil, Modell Prof. Ehmann 345, sehr enge Bauart.
–/737	Clarintrompete C	Kopie von Helmut Finke, Herford i/W, 1933–n1950, mit 3 Grifflöchern. Sammlung Nencky. <i>Die Sammlung Nencky erhielt keine alten Nummern. Sie ist weiterhin in die Burrisammlung integriert.</i>

Nachbauten

Replika historischer Instrumente zum Spielen der Musik ihrer Epoche bilden heute einen grossen Markt, der sich sehr dynamisch entwickelt. Aber auch sie werden als Objekte ihrerseits historisch durch den Prozess der Singularisierung (vgl. Barclay, Preservation, 5). Insofern ist es nicht erstaunlich, dass sie auch Eingang in Museen finden. Am Beispiel der Clarintrompete von Helmut Finke Nr. –/737 ([225], rechts) lassen sich Chancen und Gefahren von Nachbauten in einer Ausstellung exemplarisch darstellen: Finke baute seine Instrumente zunächst 1959 für Walter Holy, ein Pionier der Interpretation der schwierigsten Trompetenpartien Bachs auf historischen Instrumenten. Die runde Form ist dem Instrument Gottfried Reiches nachempfunden, dem Trompeter Bachs in Leipzig. Auf einem Porträt hält Reiche ein solches Instrument [226], kein derartiges Exemplar ist erhalten oder durch weitere Quellen belegt. Finkes Nachbauten sind mit drei Löchern als Spielhilfen versehen, dabei handelt es sich um eine Idee von Otto Steinkopf, die historisch so nicht belegt ist (mehr zu diesem für die Trompete wichtigen Kapitel historischer Aufführungspraxis vgl. <http://abel.hive.no/trumpet/holy/>, 31.3.2013). Burris Nachbau 50/40 ([224], Mitte) ist wohl seinerseits eine Kopie des Finke-Instruments. Finke bezeichnet es als *Clarino-Trompete*, andere verwendeten für Nachbauten von Naturtrompeten die Bezeichnung *Bachtrompete*, beides sind jedoch nicht zeitgenössische Begriffe. Die runde Form und die Bezeichnungen sind heute kaum mehr in Gebrauch, sind ihrerseits schon Geschichte. Die Verwendung von Löchern als Spielhilfen für die Barocktrompeten hat sich hingegen etabliert.

Um diese «Clarino-Trompete» von Finke und andere Nachbauten liesse sich eine kleine Spezialausstellung zum Revival der Naturtrompete gestalten – sie eröffnet somit durchaus eine Chance für eine Instrumentenausstellung. Ihre unkommentierte Platzierung zwischen den historischen Instrumenten hingegen führt leicht zu Missverständnissen.

Dass mittels solcher Nachbauten historischer Instrumente Geschichte illustriert werden soll, ist keineswegs ein neues Konzept. Die im 19. Jahrhundert beliebten Bühnenauftritte von Musikern in historischen Opern verlangten schon damals nach solchen Imitaten. Für Verdis Aida wurde ein eigenes Instrument entwickelt. Verdi wünschte nach antikem Vorbild ein gerades Rohr, ähnlich wie Burris Posaune von Jericho. Da er aber für den Auftritt einer Gruppe solcher Trompeten mit dem berühmten Marsch eine Musik komponierte,



[226] Der Trompeter Gottfried Reiche (1667–1734). Porträt von 1726 von E.G. Haussmann. Keine solche runde Trompete dieser Zeit ist erhalten.

die auf einem geraden Rohr nicht spielbar ist, musste ein Ventil eingebaut werden. Dies geschah so, dass es durch die Hand des Bläasers verdeckt wird, um das archaisierende Aussehen des Instruments nicht zu stören. Für die Uraufführung der *Aida* 1871 in Kairo wurden diese Instrumente durch den Mailänder Instrumentenmacher Pelitti hergestellt. Für die Pariser Erstaufführung 1881 baute dann Adolphe Sax sechs solcher Aidatrompeten (Mitroulia, Brasswind, 69), für die Reprise 1888 nochmals sechs (diesen Hinweis verdanke ich Thierry Maniguet, Musée de la musique, Paris).

Adolphe Sax' Entwicklung einer *Saxtuba* von 1849 ist ein noch früheres Beispiel eines Instruments, das für die Opernbühne gemacht wurde. In Halevys *Le juif errant* (Première in Paris 1852) kamen Saxtuben zum Einsatz. Deren geschwungene Form imitiert antike Blasinstrumente nach dem Vorbild von Steinreliefs, ähnlich wie dies Dobbersteins und Burris Cornua tun. Saxtuben konnten dank dreier leicht verborgener Ventile alle Töne spielen. Instrumente, die unserer Vorstellung archaischer Blechblasinstrumente entsprechen sollen, besitzen offensichtlich eine Tradition. Auch dies könnte in einer Spezialausstellung dargestellt werden. Dabei kämen die Cornua, die Lure und die Aidatrompeten der Sammlung in einem dem Publikum verständlicheren Rahmen zur Geltung, als dies heute der Fall ist.

Playing the displays

Es ist interessant zu beobachten, wie Besucherinnen und Besucher auf die Kuriositäten in der Sammlung Burri reagieren. Deren Dimensionen oder deren scheinbares Alter ziehen die Aufmerksamkeit auf sich. Sie helfen mit, die historische oder instrumentenbautechnische Spannweite der Blasinstrumente zu erfahren. Im Rahmen einer Führung ist es auch ein Leichtes, sie ins Gesamtbild mit einzubeziehen, ohne sie mit den wirklich historischen Instrumenten zu vermengen. Im Grunde genommen lenken sie aber ab vom Anliegen der Sammlung, die instrumentenbautechnischen Details und den Erfindungsreichtum früherer Generationen, die tatsächliche historische Vielfalt zu zeigen. Glücklicher wäre es, die Nachbauten und Kuriositäten gesondert und entsprechend angeschrieben auszustellen.

Die besondere Chance dieser Instrumente liegt in ihrer Spielbarkeit. Burri hat sie für sein Publikum zum Demonstrieren und Ausprobieren gebaut. Für sie gilt keine Einschränkung der Spielerlaubnis. Und da einige aufgrund ihres Aussehens und ihrer Dimensionen spektakulär sind, die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, möchten Besucher vornehmlich gerade auf ihnen spielen. Dies nimmt zusätzlich Druck von den historischen Instrumenten weg, gespielt werden zu dürfen. Fast alle Kuriosa können einem sorgfältigen Besucher ohne Bedenken zum Anspielen in die Hand gegeben werden. Einzig die grosse Lure und die Kontrabassposaune, beides besonders gut funktionierende und eindrücklich klingende Instrumente, bedürfen einer passenden Montage, um durch Laien gehandhabt werden zu können.

6. Schluss

[...] und dann weiss man oft gar nicht mehr, wo aufhören.

Karl Burri im Interview 2001, Appendix B, S. 268

Die Sammlung von Karl Burri ist ein unvergleichliches Panoptikum der Blasinstrumente und Trommeln. In ihrer überwältigenden Fülle, in ihrem Umfang kann ich sie kaum erfassen, aufgrund ihrer Vielheit und Variationsbreite hält sie täglich neue Überraschungen und Einsichten bereit. Dieser Eindruck bleibt auch nach intensiver Beschäftigung für das vorliegende Buch bestehen – es bleibt eine Annäherung unter unterschiedlichen Aspekten, keine Erfassung der Sammlung in ihrer Gesamtheit. Das Buch versucht aber, möglichst vollständig die Themenfelder abzustecken, die durch die Sammlung eröffnet werden, und einen Fächer von Herangehensweisen zu exemplifizieren.

Dies führt zur Einsicht, dass die Sammlung noch viele Facetten besitzt, die ihrer Entdeckung und Erkundung warten. Sowohl die Holzblasinstrumente wie auch die Trommeln sind hier aus Gründen der Nähe des Autors zu den Blechblasinstrumenten weniger vertieft thematisiert worden als letztere. Bei Gesprächen mit entsprechenden Spezialisten wird aber rasch deutlich, dass die Instrumente dieser Familien ebenso viele Erkenntnisse bereithalten.



[227] Karl Burri am
1. Februar 2003
in seiner Sammlung.

Fazit

Primär bietet die Sammlung Burri allen Besucher/innen, ob sie nun Laien oder Experten sind, die Chance, den Blasinstrumenten mitsamt ihrer Geschichte und Musik näherzukommen, sie in geeigneter Präsentationsform anzusehen, sie genauer kennenzulernen, zu erforschen oder auszumessen.

Sekundär hält sie zudem die Möglichkeit bereit, die Instrumente zu spielen, da diese mehrheitlich in gutem Zustand sind. Doch auch wenn das vorliegende Buch diesen Aspekt zentral thematisiert, darf darob nicht vergessen werden, dass dies nicht eine primäre Aufgabe einer Sammlung historischer Objekte ist. Die Sammlung Burri ist jedoch aufgrund ihrer Tradition als spielbare Sammlung, kombiniert mit ihrer in mehrerer Hinsicht einmaligen Fülle, prädestiniert dazu, die Frage der Chancen und Grenzen des Spielens historischer Blasinstrumente vertieft zu analysieren. Das hier zur Diskussion gestellte, neue Paradigma zu deren Erhaltung bei gleichzeitig kontrolliertem Spielen ist der Versuch einer Antwort auf das zugrunde liegende Dilemma. Es könnte als Leitplanke einer kuratorischen Praxis dienen, die kurzsichtige Entscheide zugunsten einer nicht verantwortbaren Nutzung ebenso zu vermeiden hilft, wie die Angst vor jeglichem Anspielen der Instrumente. Zudem könnte es dazu dienen, solche Entscheide künftig systematisch zu begründen.

Jedes Objekt wird älter, wird zwingend irgendwann kaputtgehen. Auch die beste Konservierung kann dies nicht verhindern. Deshalb richtet das vorgeschlagene Konzept das Augenmerk auf eine Konservierung, die sowohl das Objekt wie auch die ihm innewohnende Information umfasst, und die dies unter Berücksichtigung der Gesamtheit des historischen Erbes tut. Ob dies ein Schlüssel zur Überwindung des Dilemmas sein könnte, bleibt zu diskutieren.

Nebst der Diskussion dieser zentralen Frage in Kapitel 3 und deren Konsequenzen für die Erfassung in Kapitel 4 konnte in Kapitel 2 nicht nur die Fülle der Sammlung von Karl Burri umschrieben werden, sondern es konnten auch deren Entstehung nachgezeichnet und deren Hintergründe aufgezeigt werden. An ausgewählten Beispielen konnte in Kapitel 5 ein Bild des Blasinstrumentenbaus in Europa im 19. und frühen 20. Jahrhundert gezeichnet werden. Die dabei gewonnenen Erkenntnisse reichen von der Beantwortung musikalischer Fragen, etwa im Zusammenhang der Klappentrompete von August Beyde, der Pistontrompete von Besson und des Hundwil-Ensembles über die Beiträge von Adolphe Sax zur Neukonzeption der französischen Militärmusik bis hin zu handwerklichen Detailbetrachtungen, etwa an den Zugtrompeten von Antoine Courtois. Vertiefte Forschungen generierten zudem neue Erkenntnisse zu Bau und Funktion der Blasinstrumente in der Schweiz. Dies einerseits aus der Optik der Manufaktur Hirsbrunner und andererseits anhand des Hundwil-Ensembles.

Ausblick

Diese Studien sollen auch als Aufforderung und Quelle zu weiteren Untersuchungen und Recherchen dienen. So erwies sich das Fehlen von gesichertem Wissen über die Korrosion historischer Instrumente aus Messing als besonders problematisch. Es fehlen Untersuchungen zu Schäden aufgrund des Spielens, wie dies Ilona Stein für Holzinstrumente vorgelegt hat (Stein, Blasfeuchte) und zu den Möglichkeiten einer präventiven Konservierung. Die Diskussion wird m.E. mehrheitlich ausgehend von persönlichen Erfahrungen und vorgegebenen Grundhaltungen geführt. Nicht zuletzt in Folge dieser Feststellung wurde im April 2013 eine breit abgestützte Forschung hierzu initiiert. Die Partner in diesem interdisziplinären Forschungsprojekt sind die Hochschule der Künste Bern HKB, das Sammlungszentrum des Schweizer Nationalmuseums, die Gruppe für Korrosionsfragen der ETH Zürich und das Paul Scherrer-Institut, Villigen. Die Basis bilden Instrumente der Sammlung Burri.

Viele weitere Fragen konnten in den vorliegenden Kapiteln nur aufgeworfen, aber nicht beantwortet werden. So wurde zum Beispiel offensichtlich, dass es die Geschichte des Blasinstrumentenbaus in der Schweiz und der auf diesen Instrumenten gespielten Musik vertieft zu erforschen gilt. Ausgelöst durch das Kapitel zum Hundwil-Ensemble wird ein weiteres Forschungsprojekt geplant, das sich mit der Genese der zivilen Blasmusik in der Schweiz befassen soll. Die Sammlung Burri ist offensichtlich derart vielfältig, dass sie als Basis und Ausgangspunkt für unterschiedlichste Forschungen dienen kann, insbesondere im Bereich der Schweizer Instrumente und deren Verwendung in der Blasmusik. Hierin könnte sie aufgrund ihrer Breite eine führende Rolle übernehmen. In einer Gesamtschau mit den Beständen im Musikmuseum Basel und andernorts liesse sich ein Gesamtbild der geblasenen Musik in der Schweiz im 19. und frühen 20. Jahrhundert zeichnen.

Deshalb wird angeregt, auf der Basis der Sammlung Burri ein Schweizer Kompetenzzentrum für Blasinstrumente ins Leben zu rufen, das (1) deren Herstellung, Nutzung und Konservierung erforscht, (2) die Erkenntnisse in geeigneter Form nutzbar macht und die erworbenen Kompetenzen anderen Institutionen zur Verfügung stellt, (3) die Sammlung Burri erhält und in geeigneter Form präsentiert.

Aus all diesem lässt sich erkennen, dass eine breit aufgestellte Sammlung wie diejenige von Karl Burri ungeahntes Potenzial besitzt, das uns auffordert, sie immer wieder neu zu sehen. Sie führt ein Eigenleben, ist ein Individuum mit seinen charakteristischen Eigenschaften, das sich ständig weiterentwickelt, man weiss «oft gar nicht mehr, wo aufhören» (s. Eingangszitat).

Appendices

Appendix A: Dokumente von Karl Burri

Karl Burri hat nur wenige Materialien zu seiner Sammlung hinterlassen. Von besonderem Wert ist das erste Inventar von c1985 in 15 Ordnern à je 100 Karteikarten und die c1100 hierfür aufgenommenen Instrumentenfotografien. Für die Geschichte der Sammlung von Interesse sind zudem die dreizehn Gästebücher. Diese und alle weiteren bekannten Dokumente sind heute bei der Sammlung archiviert.

Persönliche Notizen, Konzepte oder ähnliches von Burri sind nur ganz wenige erhalten. Vermutlich hat er tatsächlich kaum je etwas notiert und dies dann aufgehoben. Die folgenden fünf Dokumente bilden die Ausnahmen:

- Geschäftsempfehlung vom 1.12.1945 [228]
- Lebenslauf von c1990 [229]
- Notizen zu einer Rede zur Eröffnung einer Ausstellung vom 3. Juni 1992 [230]
- Liste der Lehrlinge und Mitarbeiter 1945–1997 [231]
- Dokumente zum Hundwil-Ensembles (vgl. Kapitel 5.2): Depositenschein Landesmuseum 1915 und Offerte Burri 1977 [232].

[228] Burris Informations-schreiben 1945 anlässlich der Eröffnung seiner Reparaturwerkstätte.

KARL BURRI
 MUSIKINSTRUMENTENMACHER
BERN
 Heinrich-Wild-Strasse 8
 Telefon 2 00 20

Bern, den 1. Dezember 1945.

Geschäftsempfehlung

Ich gestatte mir, Ihnen mitzuteilen, dass ich in Bern, Heinrich-Wild-Strasse 8, eine modern eingerichtete Reparaturwerkstätte für Musikinstrumente eröffnet habe.

Mein Arbeitsgebiet umfasst Holz-, Blech- und Schlaginstrumente jeder Bauart und Konstruktion. Im besondern möchte ich Sie auf meine langjährige Erfahrung in der Behandlung von Klappeninstrumenten wie Flöten, Klarinetten, Oboen, Saxophone etc. aufmerksam machen.

Sie dürfen sich aber auch an mich wenden, wenn es sich um die Beschaffung oder den Ersatz von Mundstücken für Blechblasinstrumente handeln soll; Spezial-Mundstücke jeder Art können in meiner Werkstatt konstruiert und kopiert werden.

Auf Ihren Wunsch bin ich gerne bereit, Ihnen entsprechende Kostenvoranschläge zu unterbreiten. Um Beschädigungen während dem Transport zu vermeiden, steht Ihnen für Ihre reparaturbedürftigen Instrumente geeignetes Verpackungsmaterial zur Verfügung.

Ihr Vertrauen in meine Arbeit wird es mir ermöglichen, den Musiker in den gelegentlich peinlichen Situationen einer Instrumenten-Reparatur ebenso rasch wie sorgfältig zu bedienen. Dieses Vertrauen werde ich aber nicht nur durch fachmännisch-sorgfältige Arbeit, sondern auch durch angemessene Preise zu rechtfertigen wissen.

Mit bester Empfehlung

KARL BURRI

Karl Burri
Morillonstrasse 11
3007 Bern

Lebenslauf

Geboren am 28.Oktober 1921 in Bischofszell TG
Aufgewachsen in Oberhofen am Thunersee und in Thun.
Primarschule in Oberhofen und Sekundarschule in Steffisburg
1937 bis 1940 Lehre als Instrumentenmacher in Thun
1942 bis 1945 Als Instrumentenreparateur tätig in Genf
1945 Gründung einer eigenen Werkstatt in Bern,
seit 1949 an der Morillonstrasse 11
1970 Eröffnung des Blasinstrumente-Museum in Zimmerwald
1980 Gründung einer privaten Instrumentenmacherschule
in Zimmerwald, in Zusammenarbeit mit dem Konservatorium
für Musik in Bern

Militär:

1941 Rekrutenschule im Spiel der Inf.R.S.(Adj. Hans Honegger)
1942 Unteroffiziersschule in Bern
Spielführer im Stadt-Berner-Bataillon 28, im Rgt.-Spiel 14
und 46
Gründungsmitglied des "Schweizer-Armee-Spiel"(Adj.H.Honegger)

Auszeichnungen:

1970 Blasinstrumentenmacher des Konservatorium Bern
1983 Spezialpreis der Musikkommission des Kantons Bern
1988 Stephan-Jäggi-Preis

[229] Lebenslauf von Karl Burri
c1990. Für welchen Zweck
er diesen verfasst hat, ist nicht
bekannt.

[230] Diese Stichworte zur Ansprache am 3.6.1992 sind m.E. die konkretesten Aussagen Burris zu seiner Sammlung.

Karl Burri
Blasinstrumentenmacher
Morillonstrasse 11
3007 Bern
Tel. 031/ 45 83 78



Vernissage "Blumen und Instrumente" vom 3. Juni 1992

STICHWORTE ZUR ANSPRACHE

Dank und Freude, dass diese Ausstellung zustande gekommen ist.

Entstehung der Sammlung 1964

Angeregt durch Kontakte mit meinem, leider verstorbenen Sammlerfreund, Pfr. Wilhelm Bernoulli, Schloss Greifensee, begann die Sammlertätigkeit bewusst, vorher nur gelegentlich und ohne Ziel. Zu Beginn der Sammlertätigkeit besass ich bereits einige Raritäten, ohne es zu wissen.

Kauf von Instrumenten bei Antiquitätenhändlern, Trödlern, privaten Anbietern, Musikvereinen. Die grosse Chance kam durch persönliche Kontakte mit alten französischen, italienischen, deutschen und englischen Fabrikanten. Zahlreiche Instrumente aus der Entwicklung der Blasinstrumente, zum Teil Prototypen.

Aufbau der Sammlung nur möglich gewesen durch den guten Geschäftsablauf meiner Firma in Bern. Alle meine Kunden haben am Erfolg indirekt mitgeholfen.

Thema der Sammlung

Entwicklung der Blasinstrumente von Anfang bis heute! Eine kühne Behauptung, steht doch der Anfang total im Dunkel der Geschichte, vermutlich ist alles viel früher entstanden, als wir meinen und wissen.

1970

Kauf des Gebäudes in Zimmerwald. Ehemaliges Restaurant der Pension Beau-Séjour. Aufbau und Ausbau der Sammlung. Viele Besucher, Vereine, Schulen etc. auch Besucher, welche nichts von Blasmusik verstehen, sind nach dem Besuch besser informiert über Blasinstrumente

Zukunft

Sammlertätigkeit nun stark reduziert: Platz und Geld. Meine Sammlung geht an meine beiden Kinder, Konrad Burri und Rosmarie Burri, welche gewillt sind, in meinem Sinne weiterzufahren.

Bern, 3. Juni 1992

R. Jauch
 H. Zurbuchen
 Fritz Burri
 Kurt Burri
 A. Frutiger
 Mollet
 Schütz
 H.R. Krebs
 Chm. Gurtner
 B. Kyburz
 R. Chapuis
 M. Reuteler
 B. Hirschi
 R. Aeblerold
 D. Gysener
 F. Blaser
 A. Schneider
 M. Colombo
 P. Bühler (Laden)

Lehrlinge
 1945-1997

Laden:

S. Wüthrich
 Zwahlen

R. Wyss

H. Staudenmann

Friedli

Pohlbach

H. Leuthold

S. Kato Werkstatt

Kameyama

Hirschi

P. Treichler

R. Probst

F. Probst

Komi Burri

33

[231] Burris Liste der Lehrlinge (Bern und Zimmerwald) und Angestellten. Es fehlen laut Fritz Burri die Lehrlinge Jürg Lohri, P. Stadler und A. Gerber. Nach 1997 hat zudem Karls Enkel Bruno Burri die Lehre absolviert. Fritz und Kurt Burri waren Angestellte, nicht Lehrlinge. Bühler habe im Laden gearbeitet. Colombo, Kato, Kameyama Hiroshi, Treichler und Hiro Okade haben in der Werkstatt einen «Stage» gemacht.

1.4.1915

für Fräulein H. Knäuper

Depositenschein.

Die Direktion des Schweizerischen Landesmuseums bescheinigt hiemit, unter
heutigem Datum von

Herrn *Herrn G. Alder in Hundwil (Appenzell A.R.)*
aus dem Besitz der aufgegebenen Musikgesellschaft Hundwil.

als Depositum für die Sammlungen des Landesmuseums empfangen zu haben:

- | | |
|--|--|
| 1/3) 3 Klappkompaten | 22) 2 Hohlflöten |
| 4) 1 Fagott | 24/26) 3 Klarinetten |
| 5/6) 2 Basskompaten | 27) Bruchstück einer Klarinette |
| 7) 1 Fagottbaum, Oberteile | 28/29) 2 Fagotte mit Messingarmen |
| 8/13) 6 Waldhörner (diverse) | 30/35) 61 verschiedene Notenhefte & Bücher |
| 14) 13 verschiedene Einblattnotebooks | 36) Langrechteckige tannene Truhe mit Deckel |
| 15) 1 Schellenbaum mit Holzgriff | zu obigen Instrumenten & Noten gehörig |
| 16) Lederhandschellen für den Schellenbaum | |
| 17) 1 kleine Feinsäge mit Schlagholz | |
| 18) 1 Paar messing. Zimbeln mit Holzgriff | |
| 19/20) 2 Paukenhandschellen | |
| 21) 1 Paar Feinschellen | |

im Gesamtaxations-Betrage von Fr. *100*

in Worten *einhundert Franken*

bis zu welcher Summe das Schweizerische Landesmuseum im Falle von Beschädigungen, Diebstahl oder Zerstörung auf irgend welchem Wege, haftet, laut Reglement betreffend die Depo-
siten vom 5. Dezember 1896.

Dem Depositär steht jederzeit das Recht zu, sein Depositum wieder zurück zu ziehen.

ZÜRICH, den *30. März 1915*

Schweizerisches Landesmuseum
in Zürich

Der Direktor:

D. H. Knäuper

Musikgesellschaft
H u n d w i l
z.H. Hr. Karl Solenthaler
Dorf 20
9064 - H u n d w i l

04.13.13.11

Sehr geehrter Herr Solenthaler, 13. April 1977

Ich danke Ihnen für den freundlichen Empfang vom letzten Montag und beilege mich, Ihnen folgendes Angebot zu machen:

17 alte Instrumente lt. Liste und div. Zubehör	Fr. 10'000.--
diverse alte Musikbücher	1'000.--
Total bar bei Ablieferung	Fr. 11'000.--

Aufstellung der Instrumente:

1. Schallbecher von Bass, ohne Signatur
2. F"-Tuba von "Aug.H. Rott, Wien" mit Wienerventilen
3. Bariton von "Dürschmidt" mit Wienerventilen
4. Bass-Zug-Posaune ohne Signatur
5. Bass-Trompete mit Wienerventilen ohne Signatur
6. Trompete mit Wienerventilen, stark defekt
7. Cornet mit Pumpenventilen, ohne Signatur
8. Inventions-Horn ohne Signatur
9. Inventions-Horn von G. Eschenbach
10. Inventions-Horn von G. Glier 1782
11. NaturH-Horn von Haltenhof
12. NaturH-Horn von Haltenhof, restauriert
13. Klarinette von Sutter Appenzell
14. Es-Klarinette von Lutz, defekt
15. B-Klarinette von Lutz, defekt
16. Fagott ohne Signatur, restauriert
17. Fagott ohne Signatur, defekt.

Mein mündliches Angebot der Lieferung eines B - Bass "Besson" Modell New Standard, mit Armee-Futtermal im Wert von Fr. 4'330.-- erneuere ich hiermit. Allerdings müssten Sie mit einer Lieferfrist von ca. 3 Monaten rechnen!

Ferner bekräftige ich mein starkes Interesse an der ganzen Sammlung. Wenn ich die Instrumente erwerben kann, wäre mein Plan, diese gesamthalt in meine Instrumenten-Sammlung einzugliedern und der Nachwelt als Hundwiler-Instrumente zu erhalten trachten! Es wäre für Sie auch die Möglichkeit geboten, diese Instrumente jederzeit restauriert für Jubiläums- oder sonstige Feierlichkeiten leihweise von mir zu erhalten.

Sollten Sie aus irgend einem Grund mein Angebot nicht berücksichtigen können, wiederhole ich trotzdem meine Einladung an Sie und Ihren Verein, bei Gelegenheit meine Instrumentensammlung zu besichtigen. ./.

In der Erwartung Ihrer geschätzten Antwort zeichne ich mit freundlichen Grüßen

Karl Burri

Musikgesellschaft
H u n d w i l
z.H. Hr. Karl Solenthaler

[232] Dokumente zum Hundwil-Ensemble: Depositenschein des Landesmuseums 1915 und Offerte Burri 1977.

Appendix B: Presse

Regelmässig haben Zeitungen und Zeitschriften über Karl Burri und seine Sammlung berichtet. Karl und Fritz Burri haben die Beiträge gesammelt, sie befinden sich heute im Archiv der Sammlung. In zeitlicher Abfolge sind dies:

- st: «Ob Piccolo oder Basstuba» [Zur Anerkennung des Berufs Blasinstrumenten-Reparateur] in: *Berner Tagblatt* 27.2.1965
- Regine N.: «Der Schatz im alten Wirtshaus» [zum neuen Museum] in: *Wir Brückenbauer* 28.7.1972, [233]
- Siegfried Blaser: «Das Blasinstrumenten-Museum von Zimmerwald» [zum neuen Museum] Zeitschrift unbekannt, undatiert, c1972
- MI.: «In altem Wirtshaus: umfangreiche Blasinstrumentensammlung» in: *Berner Tagblatt* 9.8.1974, [234]
- Edgar Minder: «Trompeter-Wachtmeister erfüllte sich einen Traum» [zum Museum] in: *Der Bund* 8.8.1975, [235] (Ausschnitt)
- emo: «Weltneuheit aus Bern: das Taschenalphorn» in: *Der Bund* 3.8.1977, [236]
- «Wundervoll: Alphorn im Kasten mit der Geige!» in: *Die Tat* 5.8.1977, 11
- Margrit Baumann: «Vom Tuten und Blasen» [zur Person] in: *Der Aufstieg* 29.11.1978, 24f
- «Von der Muschel zum Dudelsack» [zum Museum] in: *Für Uns*, 1979, [237]
- «Die Schweiz: ein Land der originellen Museen» in: *Das gelbe Heft* 14.5.1980
- «En avant la musique!» [über Karl Burri und seine Sammlung] in: *La Suisse* 31.8.1980, 8
- Cameron: «700 Blasinstrumente» [zur Sammlung] Zeitschrift unbekannt, undatiert, c1980
- Margrit Baumann: «Zimmerwald im Berner Käfigturm» [zur Spezialausstellung] in: *Brückenbauer* 5.2.1982
- emo: «Schneckenhorn und Schofar neben der Kontrabass-Posaune» [zur Ausstellung im Käfigturm] in: *Der Bund* (?), undatiert, 1982
- François Cuvit: «Mit Pauken und Trompeten» [zur Sammlung] in: *Zytglogge Zytig*, August 1982, [238]
- Karl Etter: «Kostbarkeiten von Instrumenten» [zur Ausstellung in Zug] in: *Zuger Tagblatt* 10.5.1983
- «Karl Burri und Kurt Weber geehrt» [zum Musikpreis] in: *Der Bund* (?), 1983
- Margrit Baumann: «Bleischäden und klappernde Klappen» [zur Schule für Instrumentenreparature] in: *Brückenbauer* 21.12.1983
- Margrit Baumann: «Wenn auf dem Berner Längenberg die Schalmeien blasen und die Wikingerhörner erschallen» [zur Sammlung] Zeitung unbekannt, c1983, [239]
- Hanspeter Merz: «Die 700 Instrumente des Karl Burri» [zur Sammlung] in: *Brückenbauer* 29.1.1986, 9
- Gabi Neuhaus: «Das Mundstück blieb stecken» » [über Karl Burri] in: *Südwind* Dezember 1986, [240]
- Anne Kunz: «Tuten und Blasen» [zur Sammlung; mit 3 Fotos von André Roulier] in: *Coop-Zeitung* 11.12.1986, 39
- Heini Füllemann: «Mario Cairoli und Karl Burri. Preisträger der Stephan-Jaeggi-Stiftung» [zur Preisvergabe] in: *Unisono* 13.5.1988, 5f, [241]

- Hans R. Amrein, Fotos von Rolf Neeser: «Ein Leben für die Blasmusik» [zum Museum] in: *Schweizer Woche* 1988 (Datum unbekannt), 18–20
- Armin Baur: «Karl Burri wird siebzigjährig» in: *Der Bund* 28.10.1991
- Alan Niederer: «*«Freizeit brauche ich nicht»*» Zeitung unbekannt, 1992
- Agnes Hirschi: «Karl Burris Instrumentensammlung entstand nebenbei» [zur Ausstellung «Blumen und Instrumente»] in: *Berner Zeitung* 4.6.1992, 29
- Jean-Pierre Wassermann: «*«Sax» war letzte grosse Erfindung»* [zum Museum] in: *Berner Oberländer* 8.9.1992, [242]
- Jean-Pierre Wassermann: «Mekka für Liebhaber alter Blasinstrumente» [zum Museum] in: *Appenzeller Zeitung* 31.10.1992
- Stefan Schwarz: «Zu Gast bei Karl Burri» [zum Museum] in: *Popularia* Juni 1994, 10–12, [243] (Ausschnitt)
- Walter Schönenberger: «Musikpreise» und «Mit grossem Engagement» in: *Der Bund* 6. und 21.11.1997, [244]
- Claude Delley: «Karl Burri est-il un mécène?» in: *Swiss Music Info* März 1999/3, 6f
- This Rutishauser: «Weltneuheit unter Jagdhörnern» [zum Jagdhorn in Es] in: *Der Bund* 15.6.2002
- Martin Scheidegger: «Instrumentenspezialist Karl Burri, Bern» [in memoriam] in: *Unisono* 14.4.2003, 16f
- Christine Nydegger: «Burris Bruder führt Besucher» [nach dem Tod Karl Burris] in: *Berner Zeitung* 5.2.2004
- Urs Wüthrich: «Museum mit 700 Instrumenten» [zum Museum in Bern] in: *Berner Zeitung* 30.9.2008
- Jean-Raphaël Fontannaz: «Ein Handwerksmeister der Blasinstrumente» [zum 10. Todestag] in: *Unisono* 5.3.2013, 15

[233] Regine N.: «Der Schatz im alten Wirtshaus» in:
Wir Brückenbauer 28.7.1972

Der Schatz im alten Wirtshaus

Auf dem Dorfplatz von Zimmerwald steht das äusserlich schon recht verwitterte einstige Wirtshaus, über dessen Schwelle 1917 auch Lenin zu einem kühlen Bier, Bratwurst und Rösti geschritten ist. Heute mahnt keine Gedenktafel an diese illustre Vergangenheit; Tische und Bänke, sogar die alte Küche sind verschwunden und haben einem kleinen Museum Platz gemacht. «Mit

meiner Blasinstrumenten-Sammlung, die, nach Gattungen geordnet, eine (natürlich längst nicht vollständige) Entwicklungsgeschichte der Holz- und Metallerzeugnisse zeigt, habe ich vor fünfzehn Jahren begonnen», erklärt der Berner Blasinstrumenten-Reparateur Karl Burri. Der gelernte Instrumentenmacher — seine heutige Berufsbezeichnung wird erst seit wenigen Jahren



Unser Bild zeigt ein Horn von Johann Busch, Bern; aus der Blasinstrumenten-Sammlung Zimmerwald. (Johann Busch, Bern)

anerkannt — steht einem Betrieb von zehn Angestellten vor, führt Reparaturen für eine internationale Kundschaft durch und versteht es, auch Ersatzteile selber herzustellen. Durch Tausch oder günstige Kaufgelegenheiten hat er seine stets im Wachsen begriffene Sammlung seltener, oft vom Hersteller signierter Instrumente liebevoll aufgebaut und neuerdings erst in Form einer Ausstellung übersichtlich geordnet. Sorgfältig etikettiert, verrät jedes Instrument sein ungefähres Herstellungsjahr und interessante Einzelheiten. Nicht zu vergessen sind auch die von Karl Burri nach antiken Abbildungen oder seltenen Instrumenten kopierten, spielbaren Instrumente, wie die Cornua der römischen Legionen.

Im Entstehen begriffen ist eine mit altem Werkzeug eingerichtete Werkstatt, wo die Erzeugnisse schweizerischer Instrumentenhersteller die Wände zieren. Den Aufgang zum obern Stock schmücken Leihgaben der Berner Feuerwehrmusik und ein alter Schellenbaum, die überleiten zu einer Sammlung schweizerischer Militärintstrumente, die sich für deutsche und welsche Einheiten deutlich unterscheiden. Das reine Entzücken aber ist ein kompletter Salon de musique in reinstem Jugendstil, der mit zerbrechlichen Lehnstühlen, Banquettes und verschnörkelten Notenschränken den Besucher zum Konzertieren einzuladen scheint.

Auf Anfrage ist Karl Burri gerne bereit, seine Schätze vorzuzeigen und zu kommentieren.

Regine

Region Bern

In altem Wirtshaus: umfangreiche Blasinstrumentensammlung

MI. Auf dem Dorfplatz von Zimmerwald steht das alte, nun schön renovierte einstige Wirtshaus, über dessen Schwelle 1917 auch Lenin geschritten ist. Keine Gedenktafel mahnt heute an diese illustre Vergangenheit; Tische und Bänke, sogar die alte Küche sind verschwunden und haben einem kleinen Museum Platz gemacht.

Übersichtlich nach Gattungen geordnet

«Mit einer Blasinstrumentensammlung, die eine — natürlich längst nicht vollständige — Entwicklungsgeschichte der Holz- und Metallinstrumente zeigt, habe ich vor siebzehn Jahren begonnen», erklärt der Berner Blasinstrumenten-Reparateur Karl Burri. Der gelernte Instrumentenmacher — seine heutige Berufsbezeichnung wird erst seit wenigen Jahren anerkannt — steht einem Betrieb von zehn Angestellten vor, führt Reparaturen für eine internationale Kundschaft aus und versteht es, sowohl Ersatzteile selber herzustellen, wie neue Instrumente nach den Wünschen des Spielers abzurufen. Durch Tausch oder günstige Käufe hat er seine noch immer im Wachsen begriffene, heute an die 600 Objekte zählende Sammlung seltener, oft sogar vom Hersteller signierter Instrumente aufgebaut und sie auf eingezogenen Wänden übersichtlich nach Gattungen geordnet. Sorgfältig etikettiert verrät jedes Instrument sein ungefähres Herstellungsjahr und interessante Einzelheiten. Geschmackvolle Süche ergänzen die Sammlung und vermitteln den Eindruck lebendiger Musikalität.

Nicht nur Sammler

Bevor Karl Burri den Besucher dem 1750 entstandenen Fagott aus Lyon mit 8 Klappen gegenüberstellt und die Weiterentwicklung des Instrumentes bis zu 20 Klappen erläutert, auch stolz auf die ausgesucht schönen Flügelteile zum Auswechseln hinweist, zeigt er seine eigene, spielbare Kopie der römischen Coruna, wie sie uns auf manch antiken Relief begegnet. Karl Burri ist nicht nur leidenschaftlicher Sammler, sein Bestreben geht weiter: «Ich hoffe noch genug Zeit zu besitzen, all meine Schätze zu restaurieren, sie wieder zum Klingen zu bringen», sinniert er und weist auf schöne Schalmere von 1700 und weitere in ihren Proportionen stark variierende Vertreter der Oboenfamilie hin. Ein 1790 in Wien entstandenes Englischhorn lässt plastisch erkennen, dass diese Instrumentenbezeichnung letztlich völlig falsch ist: Der Name ist nämlich aus Cor anglé (gewinkelt) verbalhornet worden, nachdem niemand mehr sich auf die ursprüngliche Form des heute geraden Instrumentes besinnen konnte. Besonders attraktiv sind die beiden Vertreter der Dudelsack-Familie, der reichbestickte rumänische Cimpol und — eine Kostbarkeit ersten Ranges — die aus der Zeit Ludwigs XIV. stammende Cornemuse de la cour mit elfenbeinernen Mundstück, Silberklappen und einem Lederblasbalg. Küstlich auch der Musetten-Bass aus dem französischen Jura, der, ausschliesslich in der Kirche gebraucht, die Orgel ersetzt hat.

Spielt alle Instrumente

Doch zurück zu den in Reih und Glied hangenden Flöten, darunter die einklappigen Barockflöten von 1750 oder eine um etwa 100 Jahre jüngere mit sechs Klappen, die vom Instrumentenmacher Feichlin (Bern) stammt. Natürlich fehlt auch die Böhmflöte nicht, deren Hersteller erstmals akustische Berechnungen an Blasinstrumenten vorgenommen hat und dadurch der Technik neue Wege aufweisen konnte. «Selbstverständlich muss ich die Instrumente alle spielen können, damit ich mir ihrer Eigenschaft bewusst werde», erläutert Karl Burri, dessen Liebe zu Holz- und Blechinstrumenten bereits im Elternhaus geweckt worden ist. Sein Vater war Musiklehrer, doch — erstaunlich auch dies — nur autodidaktisch ausgebildet. Klarinetten, das mächtige, vor allem in Italien bekannt gewordene Sarrusophon oder Rohrbaas, angesiedelt zwischen Fagott und Saxophon, die — obwohl aus Metall — zur Gruppe der Holzinstrumente zählende Familie der Saxophone (darunter Originalinstrumente aus der Werkstatt des Erfinders Adolphe Sax (Paris), um 1850, besonders aber ins Auge stechend ein fast zwei Meter grosses Saxophon, von dem es nach Karl Burris Information weltweit nur drei Exemplare gibt, prächtige Barocktrompeten, die frühlich geformte Ophikleide früherer Militärmusikanten, Reveille-Trompeten ausländischer Armeen, das bei Gotthelf erwähnte Cornet des Instrumentenbauers Schenk aus Bern (1840) u. a. m. finden sich fein säuberlich geordnet an den Wänden aufgereiht.

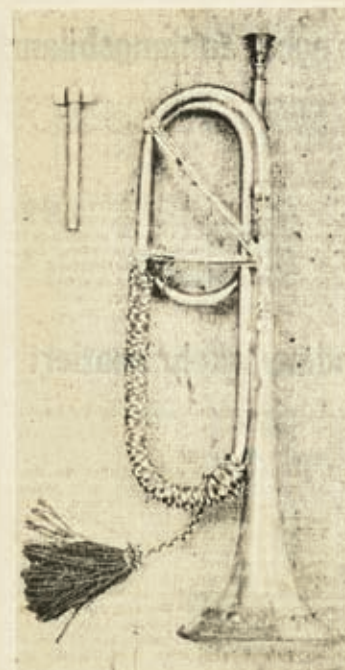
Posaunen von eigenartiger Form

Selbstverständlich hat Karl Burri seine Sammlung auch mit Tierhörnern angereichert, dem «Trupphorn» des Walliser Berghirten etwa, und nicht weit davon findet sich der hölzerne Zinken des 17. Jahrhunderts und der noch von Berlioz verwendete, in der Technik der Alphon-Herstellung entstandene Serpent (1700) mit aufgemaltem Schlangenkopf. Eine vergnügliche Spielerei ist auch die um 1800 entstandene Drachenkopf-Posaune mit schuppigem, grünbeinselem Kopf und feuerrotem Schlund, darin gar ein — für die Tonqualität allerdings belangloses — Metallzünglein. Sie stammt zusammen mit dem handgeschriebenen Notenbuch, von der heute noch existierenden Instrumentenfirma Hirsbrunner in Sumiswald. Posaunen von eigenartiger Form besitzt Karl Burri aber noch viele, seien es Erzeugnisse der berühmten Königgrätzer-Familie Cerveny, seien es solche ihres Gegenspielers Besson aus Paris. Neben der eigentlichen Sammlung von Blasinstrumenten hat Karl Burri eine Werkstatt aufgebaut, worin nach Möglichkeit jeder schweizerische Instrumentenmacher einmal mit Werkzeugen oder -instrumenten vertreten sein soll. Da finden sich die 100jährige Zugbank, eine Lötlampe und auch eine Biegemaschine zum Formen der Schallbecher.

Alteninstrumente im Jugendstil

Den Aufgang zum Oberstock schmücken Lehnstühle der Berner Feuerwehrmusik und zwei alte Schellenbäume, die überliefert zu einer Sammlung

schweizerischer Militärinstrumente, die sich für deutsche und weiche Einheiten deutlich unterscheiden. Eine weitere Rarität bilden die Instrumente samt Standarte einer um 1900 entstandenen Velomusik und eine respektable Anzahl ausländischer Trommeln. Das wahre Entzücken aber bietet ein kompletter Salon de musique in reinem Jugendstil, der mit zerbrechlichen Lehnstühlen, Banquettes und verschnörkelten Notenständern den Besucher zum Konzertieren einzuladen scheint. Erfreulicherweise ist Karl Burri ein Sammler, dessen grösste Freude darin besteht, anderen Menschen seine Schätze zu zeigen. Zu seinen Zukunftsplänen gehört auch der Wunsch, die umfangreiche Sammlung einschlägiger Literatur zur Bibliothek zu ordnen und den an der Entstehungsgeschichte der Blasinstrumente Interessierten zugänglich zu machen. Auf Anfrage ist er gerne bereit, seinen «Schatz im alten Wirtshaus» vorzuzeigen und zu erläutern.



Umfangreiche Sammlung: Im alten Wirtshaus zu Zimmerwald hat der Berner Blasinstrumenten-Reparateur Karl Burri an die 600 Blasinstrumente zu einer einmaligen Sammlung vereinigt.
Bild: Thierstein

[234] MI.: «In altem Wirtshaus: umfangreiche Blasinstrumentensammlung» in: Berner Tagblatt 9.8.1974

[235] Edgar Minder:
«Trompeter-Wachtmeister
erfüllte sich einen Traum»
in: *Der Bund* 8.8.1975
(Ausschnitte).

Trompeter- Wachtmeister erfüllte sich einen Traum

**Einzigartige private
Blasinstrumenten-Sammlung
in Zimmerwald**



In rund 17-jähriger Arbeit hat der Berner Blasinstrumentenmacher Karl Burri, seines Zeichens erster «Regimentskapellmeister» des Berner Stadtreimentes, in aller Stille und in der ihm eigenen, bescheidenen Art rund 700 Blasinstrumente zu einer einzigartigen Sammlung zusammengestellt. Um seine Schätze wirkungsvoll zur Geltung bringen zu können, kaufte er vor ungefähr fünf Jahren das alte (heute renovierte) Wirtshaus in Zimmerwald, in dessen Räumen übrigens 1917 auch Lenin Gast gewesen sein dürfte. «Instrumentensammlungen gibt es auf der ganzen Welt», erklärt Karl Burri, der als gelernter Instrumentenmacher in seinem Berner Betrieb zusammen mit rund 10 Mitarbeitern Aufträge einer internationalen Kundschaft ausführt, «die meinige soll einen Querschnitt durch die Entwicklung des Blasinstruments aufzeigen». Dass es ihm dabei gelungen ist, durch Tausch und Kauf die wahrscheinlich grösste Sammlung dieser Art aufzubauen, verschweigt der Sammler bescheiden.



Ausschnitt aus der umfangreichen Klarinettensammlung im Zimmerwalder Instrumentenmuseum.

Ein Helikon aus der Werkstatt der Königsgräber Familie Cerveny, wie es in den k.u.k.-Militärkapellen lange Zeit im Gebrauch war. Aus diesem Instrument wurde das heute gebräuchliche Sousaphon entwickelt.

Die Instrumente der Velo-Musik Dulliken wurden von Karl Burri gesamthaft übernommen und seiner Sammlung in Zimmerwald einverleibt.

Phantastische Vielfalt

Welche Entwicklung von den Naturhörnern zu den Grifflochtrompeten, den «Zinken», führte, kann der Betrachter der ersten Blasinstrumente nur erraten. Mit



Wie der komplizierte Mechanismus einer sanitären Lüftungsanlage mutet das verzweigte Röhrensystem dieses Bassinstrumentes an.

Kuriosität auf der Kornhausbrücke: Anlässlich des Schweiz. Militärradfahrertages 1926 erteilte die Velo-Musik des VC Dulliken grossen Beifall.

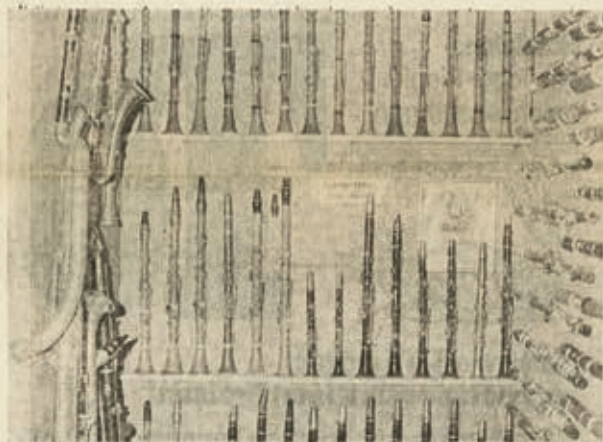
BERN kreuz und quer

telding zwischen Fagott und Saxophon hauptsächlich in Italien verwendet wurde, ist auch hier alles vorhanden – unterstreicht die besondere Zuneigung, die Karl Burri den Holzblasinstrumenten entgegenbringt.

Dass auch Originalinstrumente aus der Werkstatt von Adolphe Sax (1814–1894), dem «Erfinder» des Saxophons, nicht fehlen, nimmt man schon fast als selbstverständlich hin. (Das Saxophon zählt wie die Flöten und Klarinetten zu den Holzblasinstrumenten.) Den Betrachter beeindruckt vor allem ein annähernd zwei Meter grosses Saxophon, dessen grösste Klappe fast den Durchmesser eines Trompetenschalltrichters erreicht und von dem es laut Karl Burri auf der ganzen Welt nur noch drei Exemplare geben soll.

Vom Grammophontrichter inspiriert

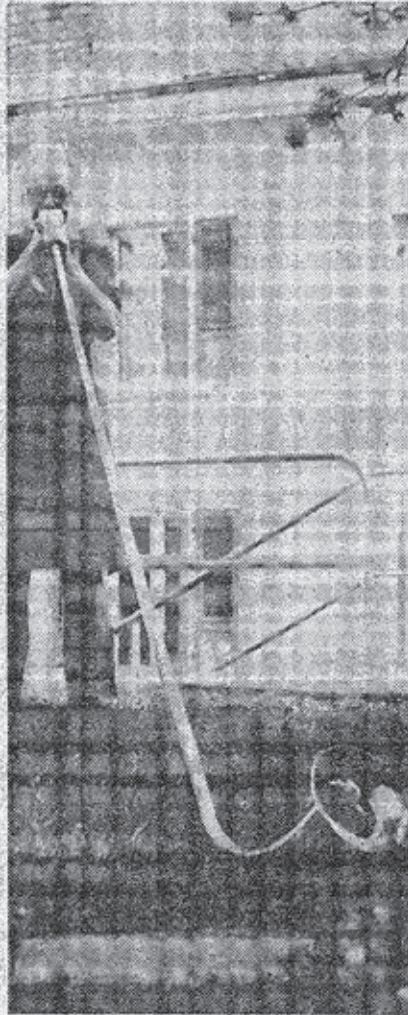
«Eine Trompete braucht noch lange keine Trompete zu sein, nur weil sie wie eine Trompete aussieht!» Diesen Ausspruch begreift ohne weiteres, wer in Zimmerwald Karl Burris «Blechabteilung» bestaunt. Die Vielfalt der Blechinstrumente wäre verwirrend, wenn der Hausherr seinem Besucher nicht persönlich alle notwendigen Erläuterungen geben würde: Die ersten Klappentrompeten wurden um 1790 mit sogenannten «Wienerventilen» ausgerüstet. Auch ihre Gegenstücke, die «Berliner-Pumpen» (etwa 1830), fehlen im Museum nicht. Herrlich verzierte Blechinstrumente aus der Werkstatt der berühmten Königsgrätzer Familie Cerveny oder ihres französischen Konkurrenten Besson – alle sind säuberlich an den Wänden aufgereiht und etikettiert. Auch das heute beim Konzert von Laien oft am meisten bewunderte und bestaunte Blasinstrument, das Sousaphon – es wurde vom amerikanischen Komponisten J. P. Sousa erstmals verwendet – hängt in Zimmerwald. Karl Burri ist übrigens überzeugt, dass Sousa sich bei der Konstruktion seiner «Teigschlüssel» von den damals hochmodernen Grammophontrichtern hatte inspirieren lassen. Verspielte Drachenkopfsaxophone – schauerlich bemalt – aus der noch existierenden Firma Hirsbrunner aus Sumiswald lassen eine gewisse Grösse auch des schweizerischen Instrumentenbaus erkennen. Um diesen entsprechend zu würdigen, hat Sammler Burri ihm eine Spezialabteilung seines Museums gewidmet. In



[236] emo: «Weltneuheit aus Bern: das Taschenalphorn»
in: *Der Bund* 3.8.1977

ON BERN

Seite 9 «Der Bund» Nr. 179



Weltneuheit aus Bern: das Taschenalphorn

emo. Kein verspäteter Aprilscherz: in Bern «erfand», respektive konstruierte der Blasinstrumentenmacher Karl Burri das erste Taschenalphorn der Welt. Das Horn ist 3,50 Meter lang und kann in sieben Teile zu je 50 Zentimeter zerlegt werden. Es zeichnet sich durch einen vollen Klang

und eine ausgezeichnete Stimmung (in fis) aus. Das Metallinstrument bietet zwei Vorteile: einerseits kann der Bläser (dank einem möglichen Schalldämpfer) neuerdings seine Soli zu Hause üben, und andererseits findet das Horn in der kleinsten Tasche (siehe Bild) Platz. (Foto emo)



Das Haus in Zimmerwald auf dem Längenberg hat Geschichte. Hier trank einst Lenin mit seinen Pseudo-Ornithologen während der internationalen Sozialisten-Konferenz von 1915 seinen Kaffee. Als es 1970 zum Kauf angeboten wurde, griff Karl Burri zu und richtete ein Museum für seine Blasinstrumentensammlung ein.

Unerwünschte «Kostbarkeiten»

Karl Burri, Sohn eines Musiklehrers, lernte Instrumentenmacher. Der Ausbruch des Krieges vereitelte ihm nach zweijähriger Weiterbildung in Genf einen Aufenthalt in Paris. Als Militärtrompeter und Spielführer der Schweizer Armee leistete er seinen Aktivdienst. Auf Drängen seiner Dienstkameraden eröffnete er mit vierundzwanzig Jahren in Bern eine eigene Werkstatt als Blasinstrumentenreparateur. Sein Beruf spielte ihm oft alte Instrumente in die Hände, deren Besitzer lieber ein neues, technisch perfekteres Instrument haben wollten. Karl Burri aber konnte die alten Instrumente nicht wegwerfen.

Eines Tages bot ihm ein Kunde an, für teures Geld eines dieser Instrumente abzukaufen. Und erst dann realisierte Karl Burri, dass er im Besitz etlicher Kostbarkeiten war.

In der alten Instrumentenmacher-Werkstatt. Karl Burri erklärt Peter Berger und andern Besuchern den Werdegang einer Trompete an der Drückbank.

Von der Muschel zum Dudelsack



[237] «Von der Muschel zum Dudelsack» in:
Für Uns 1979

Die nächste ZZ wird unter dem Thema «Museum» stehen. Ton/Art-Redaktor François Cuvit hat sich schon für diese Nummer etwas umgesehen. Er ist dabei auf das faszinierende Privatumuseum des Berner Instrumentenbauers Karl Burri gestossen. «Fahren sie einfach nach Zimmerwald», sagte der leidenschaftliche Sammler am Telefon, «Sie können es nicht verfehlen.»

Tatsächlich steht das alte Haus, in dem der sechzigjährige Blasinstrumentenbauer seine Sammlung untergebracht hat, direkt an der Strasse, und es wäre dieser beinahe zum Opfer gefallen. Hätte es Karl Burri nicht gekauft, wäre es kurze Zeit später abgerissen worden. Die Gaststube der ehemaligen Wirtshaft von Bad Zimmerwald beherbergt heute Hunderte von verschiedenen Blasinstrumenten, die nicht nur optisch faszinieren, sondern auch die ganze Entstehungsgeschichte dieser Instrumentengattung lückenlos dokumentieren. Ich glaubte vieles über Instrumente zu wissen, dabei kannte ich nicht einmal das erste und einfachste Blasinstrument, das der Mensch durch Zufall entdeckte: die Muschel. Als Karl Burri sie anbläst, erfüllt ein lauter und erstaunlich reiner Ton die Stube, wo einst Robert Grimm und Lenin tafelten. «Die Muschel verfügt in ihrem Innern über die ideale Hornform.» Dass Tierhörner tönen, weiss man, darüber und auch über andere Blasinstrumente lässt sich in der Bibel einiges nachlesen. «Sie kennen ja die Geschichte von Jericho.»

Auf der Suche nach alten Instrumenten hatte Karl Burri des öfters Glück. «Beim Besuch einer Fabrik in Paris entdeckte ich auf dem Dachboden eine grosse Zahl von Instrumenten, die nicht mehr gebraucht wurden. Wir durften auslesen, was wir wollten. Bezahlen mussten wir schliesslich nicht die einzelnen Stücke, sondern den Kilopreis für das Metall. Schwierigkeiten gab es erst beim Zoll.» Eigentlich verständlich, denn vier Autos voller Hörner müssen auch einen abgebrühten Zöllner stutzig machen. In dem Zustand, wie Karl Burri die Instrumente fand, sind sie auch ausgestellt. «Das Restaurieren ist eine zeitraubende Sache. Das kann die nächste

Generation machen.» Die meisten Instrumente kaufte er in Antiquariaten, bevor die Antiquitäten-Geier das grosse Geschäft witterten und horrend Preise verlangten. Die einzige Möglichkeit, heute noch etwas unter vernünftigen Bedingungen erstehen zu können, ist der Tauschhandel.

Nebst einer skurrilen Drachenkopfposaune, einem mannshohen Saxophon und einer Frühform des mechanischen Glockenspiels findet man in der Sammlung auch Althörner, die uns ja bestens bekannt sind. Bestens bekannt? Eigentlich weiss ich nicht einmal, wie man so ein Ding herstellt. «Aus zwei separat ausgehöhlten Hälften, die dann zusammengefügt werden.» Aha. Und was haben denn die Dudelsäcke bei den Oboen zu suchen? Die Erklärung ist einfach: Schraubt man eines der Dudelsackrohre heraus, hält man eine Schalmei in der Hand, und zu der Gattung der Schalmeien gehören eben auch die Oboe und das Fagott. «Sie kennen ja den Trick mit dem Grashalm, genauso funktionieren die Schalmeien.»

Im ersten Stock des kleinen Hauses – im Treppenaufgang sind Schellenbäume und Zimbeln aufgehängt – sind drei weitere Ausstellungsräume eingerichtet. Zum ersten Mal höre ich etwas von «Velomusig», von Blasmusikgesellschaften, die früher Velo fahrend ihre Stücke zum besten gaben. Vom Radverein Mett besitzt Karl Burri alles: die Fahne, Fotos, ein Velo und natürlich sämtliche Instrumente. Stolz zeigt er mir auch das komplette Instrumentarium von Infanterie-, Artillerie- und Kavalleriespiel. Ein Bild zeigt ein Paukenross. Schwer zu glauben, dass die in der Ecke stehenden Kesselpauken von einem Pferd getragen wurden. «Da brauchte es schon ein starkes Pferd.

Und äs het nid dörfe chlöpfig sy.» Zur Zeit, als die Armee noch nicht Sache des Bundes war, hatte natürlich auch jeder Kanton seine eigenen Instrumente im Spiel. «Ich besitze die Trommeln von zwölf Kantonen und hoffe, dass ich einmal alle habe.»

Besondere Freude scheint Karl Burri an seinem Jugendstil-Musiksalon zu haben. Er erstand das Mobiliar zu einer Zeit, wo man Jugendstil kitschig und wertlos fand. Das Klavier wollte der Besitzer gar verbrennen. «Gäuet, das wär doch schad gsy.» Auf den Regalen des Salons fällt unter den vielen Instrumenten eines ganz besonders auf. Es erinnert einen an Orgelpfeifen im Kleinformat. Eine Panflöte aus Metall? «Im Ton könnten Sie sie nicht von einer gewöhnlichen unterscheiden.» Leider kann man sich nicht davon überzeugen. Nachdem Schulkinder wiederholt Instrumente aus den Gestellen nahmen, mussten sie befestigt werden.

Unter den unzähligen Bildern, die überall die Wände schmücken und in irgendeiner Weise mit Musik zu tun haben, befindet sich nur ein einziges Original, «und das ist zum Glück nicht signiert, sonst wäre es bestimmt schon gestohlen worden». Auf einem leicht vergilbten Foto posiert die Blasmusik von Zimmerwald mit Instrumenten und Blumenhorn. Eben dieses Horn hängt zufälligerweise an der gegenüberstehenden Wand. «Ou ja», freut sich Karl Burri, «da haben Sie etwas entdeckt, das ich gar nicht bemerkt hatte.»

Als wir uns anschicken, das kleine Museum wieder zu verlassen, erzählt er mir, dass im Dachstock eine grosse Anzahl Pauken eingelagert ist, die er auch ausstellen möchte. Vorläufig reicht aber das Geld nicht. Karl Burri, der in Bern ein Geschäft für Blasinstrumente betreibt, hat in Zimmerwald für seine Lehrlinge und ihren Ausbilder eigens ein grosses Haus erstellen lassen. In beinahe paradiesisch anmutender Umgebung können die drei Lehrlinge arbeiten, wohnen und üben, unter Bedingungen, von denen andere nur träumen.

François Cuvit

[238] François Cuvit:

«Mit Pauken und Trompeten»

in: Zytlogge Zytig August 1982

Wenn auf dem Berner Längenberg die Schalmen blasen und die Wikingerhörner erschallen

In Zimmerwald hat der Instrumentenmacher Karl Burri in der einstigen Pension «Beau-Séjour» nicht nur eine der Öffentlichkeit zugängliche Sammlung alter und neuer Blasinstrumente angelegt, sondern er bildet auch Lehrlinge aus.



Das Haus in Zimmerwald auf dem Längenberg – neben dem Gurten und dem Belpberg der dritte im Bunde der Berner Hausberge, der bequem mit dem Postauto ab Bahnhof Bern erreicht werden kann – hat Geschichte: ehemals war es das Restaurant der Pension «Beau-Séjour», wo 1915 Lenin mit seinen Gesinnungsgenossen während der internationalen Sozialisten-Konferenz seinen Kaffee trank. Als es 1970 zum Kauf angeboten wurde, griff Karl Burri, Instrumentenmacher, -verkäufer und -sammler aus Bern zu und richtete hier ein Museum für seine Blasinstrumentensammlung ein. Vor kurzem wurde noch der Dachstock ausgebaut, um Platz für die grossen Instrumente wie Trommeln und Alphonhörner zu schaffen.

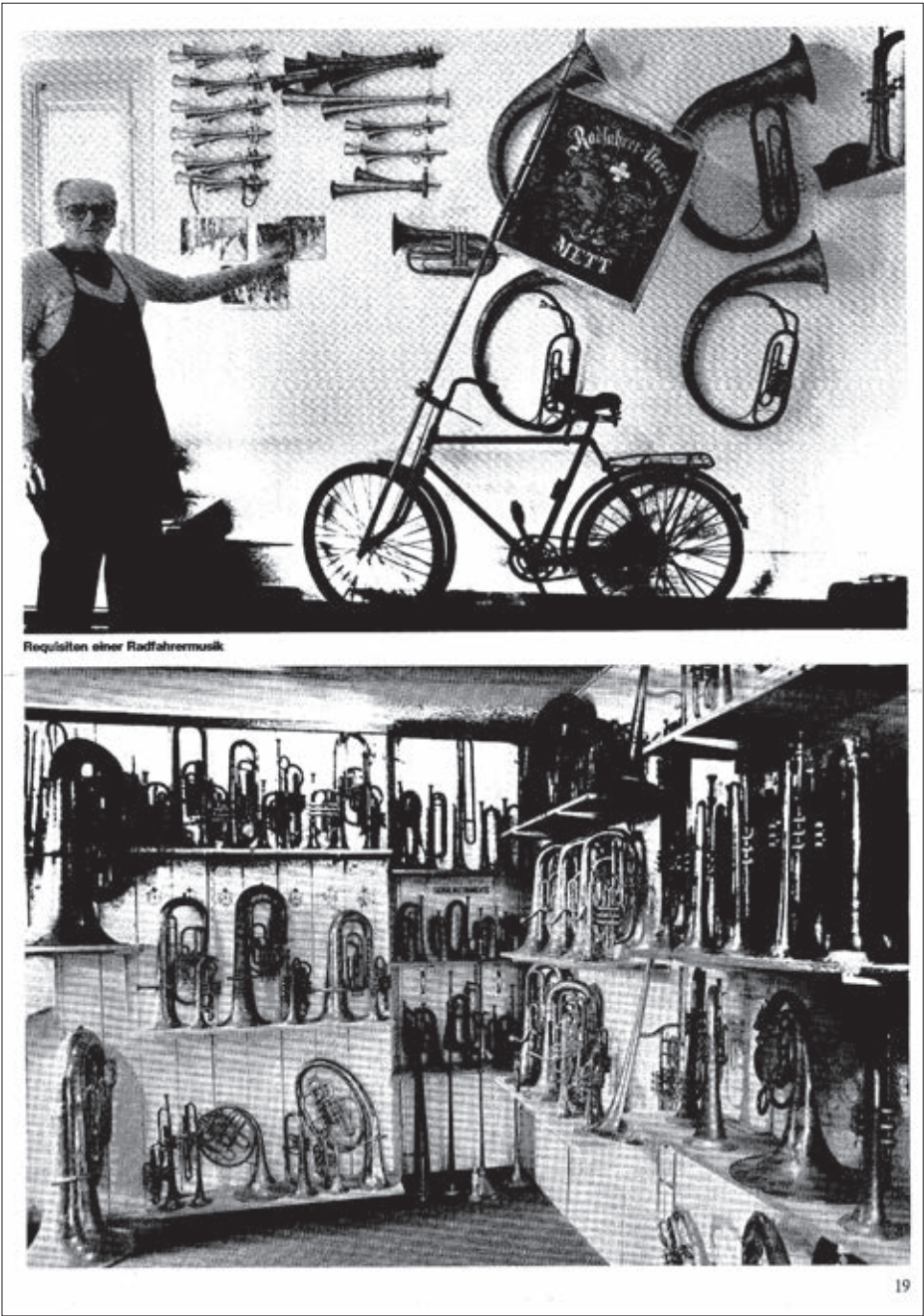
Unerwünschte Kostbarkeiten
Karl Burri, Sohn eines Musiklehrers, lernte Instrumentenmacher. Der Ausbruch des Krieges vereitelte ihm nach zweijähriger Weiterbildung in Genf einen Aufenthalt in Paris. Als Militärtrompeter und Spielführer der Schweizer Armee leistete er seinen Aktivdienst. Auf Drängen seiner Dienstkameraden eröffnete er mit vierundzwanzig Jahren in Bern eine eigene Werkstatt als Blasinstrumentenreparateur. Sein Beruf spielte ihm oft alte Instrumente in die Hände, deren Besitzer lieber ein neues, technisch perfekteres Instrument haben wollten. Karl Burri aber konnte die alten Instrumente nicht einfach wegwerfen.

Eines Tages wollte ihm ein Kunde eines dieser alten Instrumente für teures Geld abkaufen. Da realisierte Karl Burri, dass er im Besitze etlicher Kostbarkeiten war. Er begann, noch fehlende Stücke in Antiquariaten in der Schweiz und in Frankreich zu suchen. 1970 konnte er eine reichhaltige

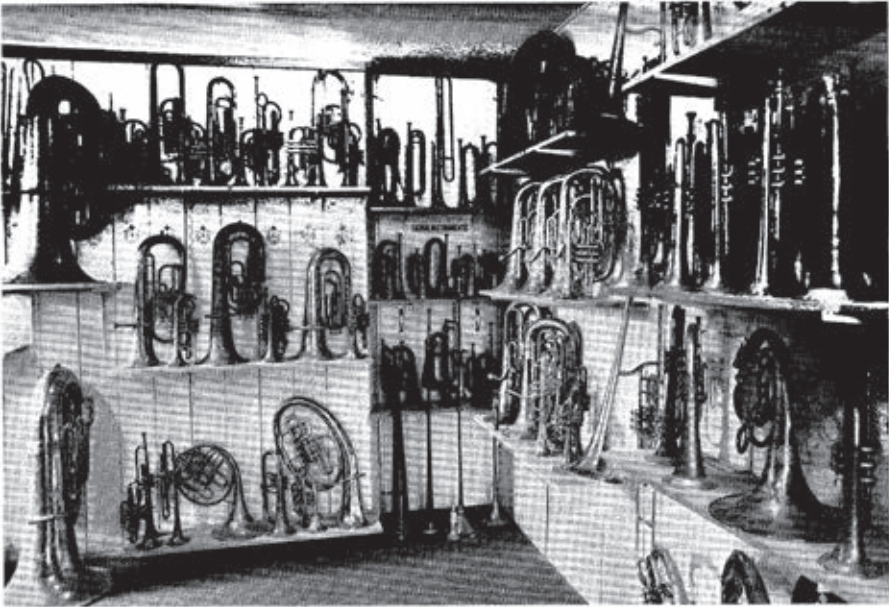
Bild links: Karl Burri am Alphon: eines der ältesten Blasinstrumente

Bild rechts: Aus der Sammlung: Zug- und Ventilposunen, Flügelhörner, Trompeten, Cornet, Bariton, Tuba und Hörner

[239] Margrit Baumann: «Wenn auf dem Berner Längenberg die Schalmen blasen und die Wikingerhörner erschallen»
Zeitung unbekannt, c1983



Requisiten einer Radfahrmusik





Lehrmeister Christoph Gurtner (links) mit Marcel Reuteler und Beat Hirschi in der Werkstatt

Fotos: Margrit Baumann

Sammlung aus Italien erwerben. Besonders erfreut war er über ein Angebot der bedeutenden Instrumentenfabrik Buffet-Crampon in Paris, sich in deren Estrich nach Wertvollem umzusehen. Durch Tauschen mit anderen Sammlern kann Karl Burri gelegentlich seine Bestände vervollständigen oder erweitern. Leihgaben ergänzen seine umfassende Sammlung.

Karl Burri erklärt uns Ziel und Zweck seiner Sammlertätig-

keit: «Seit Menschengedenken wird geblasen. Ich wünsche mir eine möglichst vollständige Sammlung, von den ersten bis zu den zeitgenössischen Holz- und Blechblasinstrumenten, um die Entwicklung der verschiedenen Blasinstrumente (von den Naturhörnern bis zur Gegenwart) darzustellen. Hier ist das erste Blasinstrument aller Zeiten: die Muschel. Niemand weiss, durch wen und wann ihr die ersten Töne entlockt wurden.

Später blies man auf Tierhörnern. Die Menschen verständigten sich damit von Alp zu Alp, auf der Jagd oder im Getümmel einer Schlacht. Eine Silbertrompete von Jericho fehlt leider in meiner Sammlung. Die ältesten Instrumente sind im Besitz der grossen Museen in aller Welt. Meine Sammlung beginnt erst um 1700.»

Gleich beim Eingang hängt eine Lure (Wikingerhorn). Wie auf Büchergestellen geordnet

stehen und hängen die verschiedensten Blasinstrumente in bunter Folge: Als Raritäten ein Serpent, eine Drachenposaune, Zinke, Bassophokleide, Altpommer, ferner Schalmeien und Flöten mit und ohne Klappen, Klarinetten, Barockoboe, Oboe d'amore und Altooboe, Fagott, Tenor- und Bass-Dulcian, Zug- und Ventilposaunen und Trompeten, Flügelhörner, Cornet, Bariton, Tuben und Hörner. Zur Sammlung im Erdgeschoss gehört auch eine alte Instrumentenmacherwerkstatt mit Druck- und Zugbank. Hier demonstriert Karl Burri seinen Besuchern, wie eine Trompete gezogen wird.

Im «Salon de musique» im ersten Stock, den Karl Burri aus einem Splizer Privathaus erwerben konnte, kommt der Besucher in richtige Fin-de-siècle-Stimmung. Grazile Möbel der Jahrhundertwende geben uns ein Beispiel dafür, in welch gediegenem Rahmen auch bei uns die Hausmusik gepflegt wurde. Alte Stiche und Clairons der französischen Armee zieren die Wände.

Liebhaber von Militärmusik finden im ersten Stock das vollständige Instrumentarium einer Bataillionsmusik aus der Zeit des ersten Weltkriegs. Die ausgestellten Requisiten der

Blasinstrumenten-Museum von Karl Burri in Zimmerwald



Ausbeulen eines Tenorhorns



[240] Gabi Neuhaus: «Das Mundstück blieb stecken» in: *Südwind* Dezember 1986

«Das Mundstück blieb stecken»

Wenn plötzlich ein Trompetensolo durchs Weissenbühl geschmettert wird, ist die «Lärmquelle» leicht zu finden: Die Adresse lautet Morillonstrasse 11, Untergeschoss und erster Stock.

«Notfälle» gehören für Karl Burri und seine Mitarbeiter zur Tagesordnung. Da werden kaputte Hälse repariert, verlorene Schritubchen ersetzt, «geputzte Federn» wieder in Ordnung gebracht und stecken gebliebene Mundstücke befreit. Instrumente sind zarte Geschöpfe, nicht selten überkommt sie irgendein Übel just vor dem Konzert. Da gilt es dann, schnell zu helfen. Musikerinnen und Musiker in Bern wissen dafür eine sichere Adresse: An der Morillonstrasse 11, in der Werkstatt des Blasinstrumentenmachers Karl Burri, wurde schon mancher Schaden behoben.

«Ofengetrocknet»

Nicht selten müssen lädierte Metallinstrumente wieder ausgebeult oder verkümmerte Griffe wieder zu rechtgebogen werden. Blechblasinstrumente müssen regelmässig einer Totalreinigung unterzogen werden. Dafür zerlegt Instrumentenreparateur Beat Hirschi zum Beispiel einen Es-Bass in zahlreiche Einzelteile, die er in ein kalklösendes Mittel einlegt; nach dem Bad wandern die Teile in den Ofen, wo sie getrocknet werden. Vor dem erneuten Zusammensetzen werden dann allfällige Reparaturen vorgenommen. «Es kommt oft vor, dass wir Einzelteile auseinanderlöten müssen, um die beschädigte Stelle überhaupt bearbeiten zu können», erklärt der Fachmann. Wenn ein Instrument fertig bearbeitet und wiederhergestellt ist, wird sein Klang in der Werkstatt getestet; deshalb sind die Instrumentenreparateure sozusagen Allround-Bläser, die sowohl Metall-, wie auch Holzblasinstrumente spielen können.

Auch am Samstag herrscht geschäftiges Treiben: während Karl Burri, von allen liebevoll «Chef» genannt, einer Klarinette, die am Abend im Einsatz stehen wird, einen neuen «Zapfen» anpasst, fächeln Kunden und Mitarbeiter eifrig über ihr liebstes Thema: Blasinstrumente und ihre Musik. Der Laden an der Morillonstrasse gleicht einem grossen Musik-



Karl Burri bei der «Behandlung» einer Klarinette:

Bild: Gabi Neuhaus

Lagerraum: Ungezählte Blasinstrumente mit den verschiedensten Namen, von der Tuba bis zum Piccolo, warten in den Gestellen auf Käufer und Mieter. Schlaginstrumente stehen herum, Notenständer, Kordeln, Mundstücke, Etuis und vieles mehr, das zum Musikmachen gebraucht werden kann, wird angeboten. «Wir verkaufen im Jahr rund 1400 Instrumente», meint Simon Wüthrich, selber ein begeisterter Musiker. Dabei weiss er von einer recht internationalen Kundschaft zu berichten und beschreibt die unterschiedlichen Ansprüche der Musiker. «Die Kundenbetreuung ist recht schwierig, da vor allem die Ansprüche der Berufsmusiker immer höher werden», sagt er. Vor allem die Musiker aus den USA und die Schweizer seien, obwohl sehr verwöhnt, stets auf der Suche nach noch besseren Instrumenten.

Wer sich als Anfänger nicht gleich ein teures Musikinstrument leisten will oder kann, leiht vorerst eines der rund 6500 Mietinstrumente aus: Im Geschäft von Karl Burri werden sogar Alphörner vermietet! Gross in Mode ist im Moment das Saxophon – wer davon eines mieten will, muss sich auf eine Warteliste setzen lassen. Dauernder Beliebtheit erfreuen sich aber auch Klarinette, Trompete und Querflöte.

Seltener Beruf

«Eigentlich war es ein Zufall», meint der heute 65jährige Karl Burri auf die Frage, weshalb er

gerade Blasinstrumentenbauer geworden sei. Vater Burri war Musiklehrer in Thun und schickte seinen Sohn Karl nach der Schule zu einem Instrumentenbauer in die Lehre. Seit 40 Jahren führt Karl Burri nun sein Geschäft für Blasinstrumente. Nebst dem Laden und der Werkstatt im Weissenbühl leitet er auch die Instrumentenmacher-Schule in Zimmerwald, wo momentan drei Lehrlinge den Beruf eines Instrumenten-Reparateurs erlernen. Insgesamt besteht das Team in Bern und Zimmerwald aus 16 Leuten, dazu gehören auch zwei Brüder sowie der Schwiegersohn von Karl Burri, während der Sohn ein Blasinstrumenten-Geschäft in Lugano führt. – Bei Burris liegt halt die Liebe zu den Blasinstrumenten – seien diese nun aus Holz oder Metall – in der Familie.

Gabi Neuhaus



Impressum

Herausgeber: Trägerverein Quartierung für den Stadteil III.
Mitglieder: Weissenbühl-Leist, Mattenhölzle, Veldibühel-Leist, Schönbühl-Sand-
rath-Leist, FDP Bern-West, SP Bern-
West, DA Süd West, SNV Süd, Kirch-
gemeinde Dreifaltigkeit, Verein Gemein-
schaftszentrum Villa Stückli, Verein Treff-
punkt Cicilia
Druck: Willy Dürrenmatt AG, Bern
Redaktion: Rosmarie Glustmann-Borle
(robo)
Gabi Neuhaus (ga.) und Peter Tschanz (T)
Redaktionschluss: jeweils Ende Monat
Adresse: «Südwind», Postfach 1203,
3001 Bern

UNISONO 3 13.5.88

Schweizerische Blasmusikzeitung Revue des musiques suisses Rivista bandistica svizzera 5

Mario Cairoli und Karl Burri Preisträger der Stephan-Jaeggli-Stiftung

Die Stiftung der Schweizer Musikanten in memoriam Stephan Jaeggli hat als Zweck, verdiente Persönlichkeiten für ihre Verdienste um das schweizerische Blasmusikwesen zu ehren und ihnen mit dieser Ehrung herzlich zu danken. Die Ehrung der Preisträger an eidg. Musikfesten oder Delegiertenversammlungen des EMV gehört zu den schönsten Traktanden eines solchen Anlasses. Dieses Jahr waren es zwei verdiente Männer, die vom Stiftungsrat auserkoren wurden und die Ehrung entgegennehmen durften.

Zentralpräsident Alex Oggier hatte die Freude, als erster Preisträger **Mario Cairoli**, Mendrisio, zu ehren. Mit dankenden Worten stellte er den Geehrten der Versammlung vor und übergab ihm unter grossem Applaus die Urkunde und das Geschenk. Aus zarter Hand erhielt er einen Blumenstrauß.

Mario Cairoli wurde 1923 in Mendrisio geboren. Seinen ersten Kontakt mit der Blasmusik hatte er 1938 mit der Civica Filarmonica Mendrisio, zuerst als Musikschüler, dann als Klarinetist.

1952, als noch nicht 20-jähriger, besuchte Mario Cairoli den Dirigentenkurs beim verstorbenen Maestro Enrico Dassetto. Er besuchte weitere Kurse und begann bereits 1953 seine Laufbahn als Dirigent mit der Musica San Pietro di Stabio, die er bis 1971 leitete. Er dirigierte verschiedene Musikkorps: Arogno (1955–1966), Bodio (1965–1971), Giubiasco (1970–1985). Heute leitet er die Civica Filarmonica Mendrisio (seit 1959) und die Musica von Balerna (seit 1973).

Mit der Civica Filarmonica von Mendrisio bewachte der Geehrte verschiedene eidg. Musikfeste und auch internationale Wettbewerbe.

Die Leidenschaft zur Musik führte ihn dazu, 66 Märsche verschiedenster Art zu komponieren. Zahlreiche symphonische Werke wurden von ihm für Blasorchester instrumentiert.

1965 wurde Cairoli als Lehrer für Musik und Gesang an die Mittelschule Mendrisio berufen.

Seit 1971 ist er Mitglied der Musikkommission des Tessiner Kantonalverbandes, von deren Präsident er heute die Geschicke leitet. Als Leiter der Dirigentenkurse der Fe.Ba.Ti. hat er viele Nachwuchsmusiker ausgebildet.

Es war dies eine sehr verdiente Ehrung, die Mario Cairoli zugekommen ist. Herzliche Gratulation und vielen Dank für alles, was er der Blasmusik gegeben hat. Freude und Stolz können die Tessiner Musikanten haben, denn mit Mario Cairoli ist erstmals ein Tessiner Blasmusiker zum Preisträger ernannt worden.

Werner Mathys, Mitglied des Stiftungsrates und der Eidg. Musikkommission, sprach die Freude, den zweiten Preisträger der Stephan-Jaeggli-Stiftung zu ehren.

Karl Burri ernannte er einen Preisträger, welcher in seiner Tätigkeit für die



Mit dem Stephan-Jaeggli-Preis geehrt: Mario Cairoli. Hier interessiert sich das Tessiner Fernsehen für ihn.



Empfang der Delegierten und Apéritif im Rathaus von Bellinzona, musikalisch begleitet durch die Civica Filarmonica Bellinzona. Fotos: Arnold Zollinger

Blasmusik im Vergleich zu den bisher Geehrten etwas aus dem gewohnten Rahmen fällt. Wir haben mit ihm einen jener guten Geister vor uns, welche dafür besorgt sind, dass die Kompositionen auch zum Erklären gebracht werden können. Dazu braucht es wohlklingende Instrumente, welche einwandfrei stimmen und funktionieren. In der Betreuung dieser anspruchsvollen Aufgabe ist denn auch Karl Burri ein weitherum anerkannter Meister. Bei ihm lagen die Prioritäten nie auf der kommerziellen Ebene, sondern er fühlte sich berufen und verpflichtet, den

Musikvereinen umfassend zu dienen und zur Seite zu stehen. Manchen angehenden Vereinen hat Karl Burri die Instrumente zur Verfügung gestellt und in der Regel gar auf Mietgebühren verzichtet.

Karl Burri hat sich in Thun zum Blechinstrumentenmacher ausbilden lassen. Der Erkenntnis folgend, dass auch die vollumfängliche Kenntnis der Holzinstrumente wichtig sei, bewarb er sich für eine ausgeschriebene Stelle. Pikantes Detail: sein neuer Arbeitgeber meinte, Karl Burri sei bereits Spezialist auf Holzinstrumenten. Burri meisterte aber auch dies

und wurde so mit den komplizierten Mechanismen der Holzinstrumente vertraut. Bald einmal gehörten der legendäre Teddy Stauffer und andere berühmte Solisten zu seinen zufriedenen Kunden.

Im Aktivdienst erlebte er als Spielführer den grossen Mangel an qualifizierten Reparateuren, und, durch Dienstkameraden und Musikanten ermutigt, eröffnete er 1945 mit bescheidenen Mitteln eine Reparaturwerkstätte in Bern. Über Arbeitsmangel hatte er sich nie zu beklagen, denn dankbar nahmen die nach dem Kriege wieder auflebenden Musikvereine sein Qualitätsangebot zur Kenntnis. In den 60er Jahren blühte schliesslich auch der Instrumentenhandel auf, und mancher Verein beanspruchte Karl Burris Sachkenntnis.

Besonderes Anliegen bedeutete Karl Burri die Ausbildung von Fachleuten. Da für den Beruf des Instrumentenreparateurs kein eigenständiges Ausbildungsgesetz mit entsprechendem Gewerbeschulensystem besteht, hat Karl Burri mit einem weiteren Fachmann ein eigenes Berufsreglement erarbeitet. Seine lang gehegte Idee einer eigenen Lehrwerkstätte wurde 1982 mit einem Neubau in Zimmerwald in die Tat umgesetzt. Unter fachmännischer Führung erhalten die Lehrlinge eine umfassende theoretische, aber auch praktische Berufsausbildung. In obligatorischen Kursen am Konservatorium in Bern werden sie zudem mit Musiktheorie und Spieltechniken der Blasinstrumente vertraut gemacht, womit äusserst wertvolle Beziehungen geschaffen werden. Mit vollständig eigenen Mitteln hat Karl Burri mit dem Aufbau dieser Ausbildungsstätte ein beispielhaftes Zeichen gesetzt und bis heute sechs Spezialisten in diesem einzigartigen Lehrgang ausgebildet. In selbstloser Art werden diese geeigneten Berufskräfte ernannt, in unterdotierten Gebieten der Schweiz eigene gewerbliche Betriebe für den Unterhalt unserer Instrumente zu errichten.

Eine unbezahlbare Leistung hat Karl Burri mit der Errichtung seines Blasinstrumentenmuseums in Zimmerwald erbracht. Von unschätzbarem Wert – nicht nur materiell – ist seine umfangreiche Sammlung, welche über den Werdegang unserer Instrumentenherstellung interessante Aufschlüsse gibt. Unzählige Stunden wurden von Karl Burri in idealistischer Manier eingesetzt, um den Musikantinnen und Musikanten die Geschichte der Blasinstrumente in natura zu dokumentieren. Zahlreiche Vereine und Gruppen verbinden alljährlich einen Ausflug in die herrliche Gegend mit einem Besuch des Museums, und Karl Burri lässt es sich nicht nehmen, die Besucher selber durch seine Sammlung zu führen. Ein Besuch ist allen Blasmusikfreunden nur zu empfehlen.

Unter grossem Applaus durfte Karl Burri den verdienten Preis der Stephan-Jaeggli-Stiftung in Empfang nehmen. Die Urkunde wird sicher in Zimmerwald einen Ehrenplatz finden. Der Dank für diesen jahrzehntelangen Einsatz für unsere Ideale ist wohl verdient. *Heini Füllemann*

[241] Heini Füllemann:
«Mario Cairoli und Karl Burri.
Preisträger der Stephan-
Jaeggli-Stiftung» in:
Unisono 13.5.1988, 5f,
Original verschollen

[242] Jean-Pierre Wassermann:
 «Sax» war letzte grosse
 Erfindung» in:
 Berner Oberländer 8.9.1992

Bern · Oberland

Museum Zimmerwald: Ein Mekka für die Liebhaber alter Blasinstrumente

«Sax» war letzte grosse Erfindung

«Ungefähr 1000 Musikinstrumente werden es wohl sein», sagt der Berner Instrumentenbauer Karl Burri, nachdem er tüchtig ins Serpent, eine schlangenförmige Holzflöte aus dem Balkan, geblasen hat. Für die Freunde der Blasmusik – es gibt in der Schweiz allein rund 100 000 aktive Bläser – ist Burris Sammlung die vollständigste und anschaulichste. Liebevoll wurde seit dreissig Jahren zusammengetragen, was jemals geblasene Töne von sich gab: Muscheln, Stierhörner, römische Legionärs-Cornuas, Schalmeien, Flöten, Klarinetten, Dudelsäcke, Trompeten, Alphörner, Saxophone.

Zimmerwald, das kleine Dorf auf dem Längenberg, wo einst Lenin



Serpent – Karl Burri bläst das schlangenförmige Ding aus Holz, mit ganz passablen Tönen.



Kaum zu glauben: Die kleinste Trompete der Welt.

Fotos: Cameron Press

Von Jean-Pierre Wassermann

und seine als Ornithologen getarnten Kommunisten die Internationale ausheckten, gilt inzwischen als Geheimtip für Blasmusikenthusiasten. Nicht vergessen, ohne Schlüssel kommt man nicht ins kleine Haus im Dorfzentrum, wo Burris Sammlung untergebracht ist.

Telefon 031/45 83 78 gibt Auskunft, vorläufig existieren aber keine eigentlichen Öffnungszeiten. Doch der «Museumsdirektor», der hauptberuflich eine eigene Instrumentenwerkstatt hat, führt Besucher gerne herum.

Die berühmten Trompeten von Jericho aus der Bibel, wahrscheinlich in Silber gegossen, beruhen nach ägyptischen Reliefs auf dem gleichen primitiven Prinzip. Erst im 14. Jahrhundert entwickelte sich aus einfachen Instrumenten wie den nordischen Luren und unseren Jagdhörnern die heutige Blasmusik.

Zu den Blechinstrumenten mit Kesselmundstück gehören Trompeten (Varianten wie Clairons, Posthörner, Nebelhörner, Jagdhörner), Posaunen, Hörner und Tubas. Zu den Holzblasinstrumenten zählen Schalmeien mit Doppelpfeifenblatt als Vorgänger von Oboen und Fagotten, Querflöten, Schnabelflöten, Klarinetten und Saxophonen.

Aufschwung im 18. Jahrhundert

«Seit über hundert Jahren ist wenig oder nichts Neues hinzugekommen», sagt Karl Burri. «Die Blasmusik erlebte ihren grossen Aufschwung im 18. Jahrhundert mit neuen technischen Möglichkeiten. Letzte grosse Erfindung war 1850 das Saxophon durch den Brüsseler Adolph Sax. Er ersetzte das Schliessen der Löcher einer Flöte mit mechanischen Klappen...» Noch zur Zeit Mozarts geschah die Tongebung beim Inventionshorn durch raffiniertes und ge-



Ein ganzer Raum im Museum in Zimmerwald ist der Militärmusik gewidmet, die nach dem Franzoseneinfall 1798 auch bei uns heimisch wurde.

konntes Manipulieren mit der Faust vorne am Tontrichter. Erst nach und nach kam man bei der Trompete über recht primitive Klappen zum Ventil. Der moderne Instrumentenbau – so scheint es – beschränkt sich heute nur noch auf Verbesserungen.

Stockflöte

Wertvolles Objekt in der Sammlung Burris ist ein Dudelsack aus der Zeit des Königs Ludwig XIV. Originellstes Museumsstück ist eine sogenannte Stockflöte – eingebaut in einem Spazierstock, wie man ihn als Wandersmann noch im 18. Jahrhundert auf Reisen mitzunehmen pflegte. Burri baute aber auch etwa das grösste Jagdhorn der Welt nach einem Original aus dem Louvre in

Paris (1750) nach; in seiner Werkstatt entstand die grösste Zugposaune. Karl Burri ist nicht nur Sammler, er macht auf dem Gebiet der Blasinstrumente auch ab und zu «Erfindungen». Für den bekannten Clown Dimitri etwa baute er die kleinste spielbare Trompete der Welt. Sein Prototyp eines «Taschenalphorns» machte seinerzeit in der Schweizer Presse Schlagzeilen. Burris Wunderhorn ist ein normales Alphorn, das sich auf Taschenformat zusammenlegen lässt und somit leicht zu transportieren ist. Nach dem Berner Instrumentenmacher kommt sein «Patent» billiger als ein herkömmliches Alphorn und könnte damit leicht weite Volksschichten begeistern...

Blasmusik



Im Jahre 1945 gründete der bekannte Instrumentenmacher Karl Burri in Bern sein eigenes Geschäft und setzte damit den Grundstein für eine Tradition, die in der Schweizer Blasmusikszene kaum mehr wegzudenken ist. Kunden aus nah und fern schätzen das perfekte Handwerk der Burri-Reparateure, die freundliche und kompetente Bedienung der Verkäufer und die Liebenswürdigkeit des Firmengründers Karl Burri.

Musik Burri Bern

Per Anfang 1994 wurde das renommierte Blasmusikgeschäft in Bern an die nächste Generation weitergegeben. Tochter Rosmarie Burri ist die neue Geschäftsinhaberin von Musik Burri, und ihr Mann Mario Burri amtiert als Geschäftsführer. Die beiden Eheleute sind selber aktive Musikkanten und freuen sich, das traditionsreiche Unternehmen mit jungem Elan ins nächste Jahrhundert zu führen. Die bestens qualifizierten Blasinstrumentenreparateure und -verkäufer (ebenfalls alles aktive Musikkanten) werden auch in Zukunft für eine fachmännische Ausführung von Reparaturen und eine kompetente Beratung besorgt sein. Das vielseitige Angebot von Musik Burri umfasst Holzblasinstrumente, Blechblasinstrumente, einen Schlagzeug-Shop sowie Zubehör rund um die Blasmusik.

Obwohl Karl Burri auch heute noch aktiv im Geschäft mitarbeitet, findet er nun doch vermehrt Zeit, um persönliche

Führungen durch seine vielseitige Blasinstrumenten-Sammlung in Zimmerwald zu machen. Für Popolaria öffnet «Kari» die Türen seines schmucken Riegelhauses und bietet Einblick in sein Reich der blasmusikalischen Schätze.

Am Anfang war eine Muschel

Der Rundgang durch die Sammlung beginnt mit der Vorführung von Muscheln und Tierhörnern, welchen unsere Vorfahren die ersten Töne entlockten. Es folgen der Schofar aus Jerusalem, welcher bereits in der Bibel erwähnt wird sowie die Posaunen von Jericho. Auch wenn Karl Burri bei diesen Vorläufern unserer heutigen Blechblasinstrumente nicht überall Originalinstrumente zeigen kann, ist er dank originalgetreuen und handgefertigten Kopien in der Lage, seinen Gästen die alte Zeit nicht nur bildlich sondern auch klanglich näher zu bringen; denn Kari kann auf jedem noch so alten und kuriosen Instrument höchstpersönlich einige Töne spielen.

Die Entwicklung der Blechblasinstrumente

Ein weiterer Meilenstein in der Entwicklung der Blechblasinstrumente dokumentiert zum Beispiel die Erfindung der Nürnberger-Posaune. Der «Prototyp» der heutigen Zugposaune liess um 1400 die Tonhöhe erstmals durch das Verstellen einer Luftumleitung (Zug) verändern. Eine andere Technik zur Ergänzung der in der Naturtonreihe fehlenden Töne stellte beim Naturhorn um 1750 die Stöpftechnik dar. Durch das richtige Verändern der Handstellung im Becher des Instrumentes konnten ganze Tonleitern gespielt werden, was zum Beispiel auch die spätere Interpretation von Werken wie «Der Freischütz» von Carl Maria von Weber oder die gesamten Sinfonien von Ludwig van Beethoven ermöglichte.

Als Vorläufer der heutigen Bässe wurde im 18. Jahrhundert in Sinfonieorchestern, Musikvereinen und Militärmusik-



Bericht und Fotos
Stefan Schwarz



Kari kann jedem noch so alten und Kuriosen Instrument einige Töne entlocken; hier einem Tierhorn wie zur Steinzeit.



Das Serpent als Vorläufer der Bässe

[243] Stefan Schwarz:
«Zu Gast bei Karl Burri»
in: Popolaria Juni 1994,
10–12 (Ausschnitt)



Blasmusik

formationen ein unförmiges mit Leder umwickeltes Holzinstrument mit Tonlöchern eingesetzt: das Serpent. Im Estrich des Dorfschulhauses von Füllbach/SO lagert der örtliche Musikverein noch heute einige dieser Zeugen aus alter Zeit. Als eine der letzten wesentlichen Erfindungen in der Geschichte der Blechblasinstrumente gilt die Ventiltchnik (um 1815), welche heute in grösster Perfektion für die meisten Instrumente dieser Gattung eingesetzt wird.

Die Familie der Schalmeyen

In die Familie der Schalmeyen, welche schon in der Bibel erwähnt wird, gehört nebst der Oboe, dem Englschhorn und dem Fagott auch der Dudelsack. Die Tonerzeugung all dieser Instrumente erfolgt mit einem Doppelrohrblatt, mit welchem – genau gleich wie in der Natur mit einem Strohalm – Schwingungen erzeugt werden. Das grösste Instrument dieser Familie ist das Kontrafagott. Doch zwischen der Erfindung der ersten Oboe und diesem tiefen Bass-Instrument liegen mehrere 1'000 Jahre!

Flöten und Klarinetten



Eine Klarinette der ersten Generation

Die ältesten aus Knochen hergestellten Flöten aus der Sammlung in Zimmerwald wurden in Höhlen gefunden. Es ist heute unvorstellbar, wie zur damaligen Zeit die Löcher in diese Instrumente gemacht werden konnten. Nebst zahlreichen Traversflöten (Querflöten) aus der Barockzeit zeigt Karl Burri auch ein Unikum einer Flöte: eine Spazierstockflöte. Diese Kombination von Spazierstock und Flöte wäre wohl auch heute noch ein angenehmer Begleiter für jeden musikalischen Wanderfreund.

Aus dem «Chalumeau» entwickelte der Deutsche Johann Christian Denner um 1750 die Klarinette, welche durch ein einfaches Rohrblatt zum Klingen gebracht wird. Bald entdeckten auch die Komponisten die Vielseitigkeit dieses Instrumentes, und so komponierte zum Beispiel Wolfgang Amadeus Mozart im 18. Jahrhundert mit dem bekannten Kla-



Ein Militärmusiker aus alter Zeit

rinettenkonzert eines seiner schönsten Werke überhaupt. Insgesamt wurden 14 verschiedene Klarinettengrössen hergestellt: von der kleinsten Piccolo- bis zur grossen Kontrabass-Klarinette.

Das Saxophon

Das Multitalent Adolphe Sax ist uns heute ausschliesslich als Erfinder des Saxophons bekannt, welches er im Jahre 1840 patentieren liess. Doch zudem haben der gebürtige Belgier und seine Mitarbeiter in Paris wesentlich zur äusseren Form der heutigen Blechblasinstrumente beigetragen. Karl Burri ist stolz, dass er in Paris mehrere Prototypen von Saxophonen aus der damaligen Werkstatt von Adolphe Sax für seine Blasinstrumenten-Sammlung in Zimmerwald finden konnte. So ist er auch im Besitz eines der wenigen Kontrabass-Saxophone, die überhaupt existieren.

Weitere blasmusikalische Schätze

Nebst diesem anschaulichen Gang durch die Geschichte der Blasinstrumente hat Karl Burri noch viele weitere



Instrumente und Notenbücher der Musikgesellschaft Hundwil/AR aus dem 18./19. Jahrhundert

blasmusikalische Schätze auf Lager: unter anderem sei erwähnt der «Salon de la musique de Paris» mit 16 Möbelstücken im Jugendstil, eine Vielzahl von alten Bildern und Uniformen von Musikvereinen und Militärmusikern, Instrumente sowie handgeschriebene Notenbücher der Musikgesellschaft Hundwil/AR aus dem 18./19. Jahrhundert, ein Bild einer Velomusik aus alter Zeit, die kleinste Trompete der Welt oder eine Sammlung von Dudelsäcken.

Es ist unmöglich, an dieser Stelle alles Sehenswerte aufzuzählen und alle Kostbarkeiten in Wort und Bild nur annähernd zu beschreiben. Es ist Karl Burri aber eine grosse Freude, auf Anmeldung die Türen seiner Blasinstrumenten-Sammlung zu öffnen und mit seiner gemütlichen und liebenswerten Art den Gang durch ein Stück Blasmusik-Nostalgie zu einem eindrucksvollen Erlebnis werden zu lassen.



In diesem 150jährigen Riegelhaus in Zimmerwald befindet sich die Blasinstrumenten-Sammlung von Karl Burri

Musikpreise

BERN / Die kantonale Musikkommission' zeichnet Brigitte Bachmann-Geiser und Karl Burri aus.

ws. Die Musikkommission des Kantons Bern vergibt dieses Jahr zwei Anerkennungspreise: den einen an die 1941 in Langenthal geborene Musikologin Brigitte Bachmann-Geiser, den zweiten an den 76jährigen Blasinstrumentenbauer und -sammler Karl Burri.

Brigitte Bachmann-Geiser spezialisierte sich nach einem Studium in Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Deutscher Literatur auf Organologie (Instrumentenkunde) und widmet sich vor allem den schweizerischen Volksmusikinstrumenten. Ihre Forschungsarbeit bildet den Kern der Musikabteilung des Kornhauses Burgdorf; sie hat die dortigen permanenten Instrumentenausstellungen realisiert und leitete diese Abteilung von 1991 bis 1996. Im Kornhaus organisierte sie in dieser Zeit sechs Sonderausstellungen sowie über sechzig Konzerte, Workshops und Kurse. Publikationen, Vorträge und Tonträger machten sie international als renommierte Spezialistin bekannt.

Karl Burri eröffnete nach gründlicher Berufsausbildung in Bern im Jahr 1945 ein Spezialgeschäft für Blasinstrumente und deren Reparaturen. Neue Wege beschritt er in der Lehrlingsausbildung durch den Aufbau einer eigenen Instrumentenmacher-Schule. Früh begann er mit dem Sammeln alter Instrumente; er präsentiert sie seit 1971 in seinem Museum in Zimmerwald.

Die Preisverleihung

Übergeben werden die Preise am Dienstag, 18. November, 19 Uhr, in der Kirche Zimmerwald. Burris Blasinstrumenten-Sammlung ist gleichzeitig ab 17 Uhr geöffnet.



MICHAEL SCHNEIDER

Mit grossem Engagement

ws. Zwei profilierte Berner Kulturschaffende sind im Rahmen einer Feier in der Kirche Zimmerwald mit Anerkennungspreisen der Musikkommission des Kantons Bern ausgezeichnet worden: Brigitte Bachmann-Geiser und Karl Burri.

Während fünfzig Jahren leitete der heute 76jährige Karl Burri, Instrumentenbauer und Blasmusikexperte, in Bern seine eigene Werkstatt. Durch seine grosszügige Verleihpraxis von Instrumenten wirkte er als Mäzen. Seine Sammlung historischer Instrumente stellt er seit 1970 in seinem Museum in Zimmerwald aus, wo er zwischen 1980 und 1993 eine eigene Instrumentenmacherschule leitete.

Mit dem Anerkennungspreis wird, wie es in der Laudatio heisst, «Karl Burris leidenschaftliches Engagement hinter den Kulissen des Kulturbetriebs gewürdigt».

Die 1941 geborene Musikwissenschaftlerin Brigitte Bachmann-Geiser ist international bekannt geworden als Spezialistin für Instrumentenkunde. In aufwendiger Feldarbeit sicherte sie vielfältiges Material zu schweizerischen Volksmusikinstrumenten aller Regionen, das sie bearbeitete und in zahlreichen Publikationen (Artikel, Bücher, Tonträger) veröffentlichte. Ende der achtziger Jahre realisierte sie das Konzept zu den permanenten Instrumentenausstellungen des Kornhauses Burgdorf, betreute dort von 1991 bis 1996 die reichhaltige Sammlung, Vortrags- und Lehrtätigkeit führen Brigitte Bachmann-Geiser in viele Länder Europas und in die USA.

Der kantonale Anerkennungspreis zeichnet ihr «unermüdlicher Einsatz und ihr grosses Engagement für die Volksmusik in der Schweiz» aus.

[244] Walter Schönenberger:
«Musikpreise» und «Mit
grossem Engagement» in:
Der Bund 6. und 21.11.1997

Videomaterial mit Karl Burri im Museum Zimmerwald

In der Fernseh-Sendereihe *Das verflixte Gedächtnis* im NZZ-Format (es ging um Neurologie und Gedächtnis), wurde am 18.11.2001 ein zehnminütiges Porträt des damals genau 80-jährigen Karl Burri und seiner Sammlung unter dem Titel *Klingende Erinnerung* ausgestrahlt. Die Aufnahmen waren am 25./26. September 2001 in Zimmerwald und Bern gedreht worden; Redaktion: Ursula Bischof Scherer. Das gesamte Rohmaterial umfasst zweieinhalb Stunden und befindet sich heute nebst der daraus hergestellten Sendung digitalisiert bei der Sammlung. Es besteht aus einer einstündigen Führung durch die Sammlung, einem halbstündigen Interview mit Karl Burri durch Ursula Bischof Scherer sowie weiteren Aussen- und Innenaufnahmen.

Dies ist das umfangreichste authentische Material über Karl Burri. Die folgende Mitschrift des Gesprochenen aus den Rohaufnahmen (1), des Interviews und (2) der Führung ermöglicht den Zugriff auf seine Aussagen. Seine Mitteilungsfreude und seine Herzlichkeit kommen jedoch erst zusammen mit dem Bild zur Geltung.

(1) Interview

Ursula Bischof Scherer: Herr Burri, warum sammeln Sie Instrumente? Karl Burri: Das ist ganz stark geprägt durch meinen Beruf als Instrumentenmacher. Am Anfang hatte man noch nicht an sammeln gedacht. Erst ungefähr um 1960 kamen andere Sammler zu mir und haben gesehen, dass ich schon eine Sammlung hatte, ohne dass ich es wusste. Dann habe ich gesagt, das ist ja schade, die behalte ich für mich. So ist der Anfang gewesen, durch die Kontakte mit den andern Sammlern. Und dann ist es natürlich ziemlich schnell vorwärts gegangen. Wir waren noch in einer guten Zeit, wo man noch etwas gefunden hat.

Wo finden sie denn die Instrumente? Beim Antiquar, beim Trödler, auf der Brocante, bei den alten Musikgesellschaften, die haben oft noch Reserveinstrumente, die dann schon Sammelwert sind. Und dann kam die ganz grosse Chance in Paris. Da kenne ich alte Fabriken, die hatten viele Reserveinstrumente, und dort konnte ich Instrumente kaufen. Paris ist sehr wichtig.

Warum sammeln Sie alte Instrumente, was ist der Reiz, was möchten Sie behalten? Vor allem der Respekt vor der Arbeit unserer Vorfahren, den Instrumentenbauern, die vor 300 Jahren oder 200 Jahren gelebt haben, aus Respekt vor ihrer Arbeit. Wenn man sieht, was die alles gemacht haben. Und dann ein Zweites: Jeder Sammler ist auch ehrgeizig. Er möchte immer das Beste haben und am meisten, und dann weiss man oft gar nicht mehr, wo aufhören.

Was bedeutet es, Instrumente von früher zu besitzen. Kann man denn etwas davon lernen? Auf alle Fälle kann man viel lernen. Die Arbeitstechniken unserer Vorfahren waren sehr genial und oft weiss man gar nicht, wer das erfunden hat. Man weiss einen Arbeitsgang und weiss nicht, wer der Erfinder war. Wahrscheinlich hat sich das in den Jahrhunderten von selber weitergebracht, oder von Mund zu Mund. Auf alle Fälle weiss man, dass die nicht so genau rechnen konnten, wie unsere heutigen Instrumentenbauer – und sie haben trotzdem so hervorragende Instrumente gemacht. Es war doch auch viel Gefühl und gute Ohren und Freude an der Musik. Man weiss ziemlich sicher, dass sie nicht sehr viel Geld verdient haben. Sie haben enorme Stundenleistungen zu vollbringen, um ein Instrument zu bauen.

Was kann man lernen von alten Instrumenten? Ist es auch der Ton, wie sich der Ton entwickelt hat? Das ist ein Element. Man sagt oft, und man kann es beweisen, dass die In-

strumente aus der Barockzeit schöner geklungen haben. Der Ton war weicher, schön, aber nicht so laut. Die Barockinstrumente waren für kleine Säle gebaut. Und dann können wir lernen, wie sie schon damals gewusst haben, wie man ein Instrument bauen muss. Man kann auch erklären, ob ein Instrument gut oder schlecht ist: Es ist immer die Bohrung des Instrumentes (also der Luftdurchlass durchs Instrument, dem sagt man die Bohrung) und die hat natürlich unzählige Möglichkeiten. Unsere Vorgänger vor 300 Jahren, die haben das gefunden, die konnten nicht rechnen. Heute wird alles berechnet.

Wie haben sie denn das gemacht – einfach mit dem Gehör? Natürlich, und viele Versuche, viele Fehlversuche natürlich auch. Ich bin überzeugt, dass die viele falsche Arbeiten gemacht haben. Sehen Sie eine Querflöte an, die hat viele Löcher: Wo bohrt man die Löcher? Heute kann man das rechnen, aber früher konnten sie nicht rechnen, sie haben probiert. Und man sieht es oft, bei alten Instrumenten: Sie haben ein Loch am falschen Ort gebohrt und es wieder zugemacht und einige Millimeter nebendran wieder gebohrt. Das sind die Versuche.

Ist es auch eine Erinnerung an die Geschichte. Ist ein Museum, wie Sie es haben, auch eine Erinnerung an die Musikgeschichte? Auf alle Fälle hängt es mit der Musikgeschichte zusammen. Erinnerung ist das gute Wort, jeder profitiert von seinem Lehrmeister. Jeder war einmal Lehrling und wird später mal Lehrmeister. Vieles ist nicht aufgeschrieben. Sie haben das aus Erinnerung von einem an den andern übergeben. Oft gar nicht gemessen, sondern nach blossem Auge und Gefühl gearbeitet. Heute ist das vielleicht vorbei, weil wir einfach ganz hochpräzise Instrumente verlangen, die besser stimmen und lauter sind. Aber Barock und noch vor Barock war eben nicht laut, diese Musik war feiner. Und es gibt heute junge Leute, junge Musiker, die spielen auf Barockinstrumenten und zeigen uns, dass sie es vor 300 Jahren gekonnt hatten. Man kann dann staunen, wie die Hornisten ein Hornkonzert von Mozart nur mit der Hand gespielt, nur mit den Lippen – wunderbar, perfekt gespielt! Vor diesen habe ich Hochachtung und das verpflichtet einen, auch Sorge zu tragen zu diesen Sachen. Ich bin überzeugt, die Instrumente, die wir im 20. Jahrhundert gebaut haben, die werden wahrscheinlich nicht gesammelt.

Es sind ja im 17. / 18. Jahrhundert unglaublich viele Erfindungen gemacht worden. Kann man heute sagen, es ist alles erfunden, erfindet man heute nichts mehr? Ja das sage ich oft, wenn ich eine Führung mache durch meine Sammlung, dass das Ende um 1860 war. Als in Paris ein Instrumentenmacher das heutige System der Ventile erfunden oder gefunden hat. Und seither, das sind 140 Jahre, ist gar nichts Neues mehr gekommen. Verbesserungen schon, aber neue Dinge nicht. Und darum sage ich: Wir haben Naturinstrumente und die haben Grenzen. Und die haben die Instrumentenbauer und die Komponisten auch gefunden. Wenn 140 Jahre nichts Neues mehr kommt, da habe ich das Gefühl, es kommt nichts mehr. Und das ist eben auch ein Grund, die Arbeit von diesen Vorgängern zu respektieren.

Warum soll man sich alte Instrumente anschauen. Man könnte ja auch sagen, ich bin zufrieden, dass es ein neues Instrument gibt. Was bringt es, wenn man alte anschaut? Ich habe oft das Gefühl, wenn ich eine Führung mache, ich habe viele Leute, die kennen gar nichts von Musik. Aber nach einer Stunde wissen die viel mehr und haben Freude, denn alle Menschen hören gern Musik, aber sie spielen nicht. Das ist doch sehr gut, wenn man das zeigen kann. Darum kommen die Leute. Viele Besucher wissen gar nicht, wohin sie kommen. Und da sagen sie, ja Blasinstrumente, da verstehen wir nichts davon. Aber Sie

können alle fragen, nach einer Stunde wissen sie mehr. Ich erkläre das möglichst einfach, dass es nicht zu kompliziert wird. Und die Natur ist ja einfach, die Natur in ihren Gesetzen ist einfach, man muss sie nur finden.

Und das haben eben die früheren Instrumentenmacher gefunden, wie man mit der Natur arbeitet? Es ist alles Natur. Aber Sie haben vorhin erwähnt wegen der Erfindungen. Gerade das 19. Jahrhundert war ein unwahrscheinlich patentfreundliches Jahrhundert. Jede kleinste Erfindung wurde gleich patentiert. Und die meisten für nichts. Es hat sich nicht bewährt und wurde überholt von anderen Erfindungen. Wenn wir ein Instrument in der Hand halten, haben wir unzählige Patente drin. Ich habe ein Buch geschrieben über diese Patente. Da habe ich selber gestaunt, wie viele Patente die gemacht haben. Ich weiss nicht, ob das billiger war damals, aber wir würden heute nicht mehr für jede kleine Verbesserung ein Patent machen. Oft hat es nichts genützt, da der Konkurrent es gerade übernommen und abgeändert hat und schon war das Patent weg: Ventile, Klappen, Mundstücke – unzählige. Ich hab gestaunt, wie viele das sind, viele hundert Patente.

Können Sie nochmals sagen, wie viele Instrumente haben Sie denn gesammelt in den 40 Jahren? Die genaue Zahl kenne ich nicht, aber ich habe vor zehn Jahren alle Instrumente fotografiert. Jedes Instrument hat eine Foto und eine Karteikarte. Die Foto wird aufgeklebt und daneben der Text und die Details, wie das Instrument heisst. Leider bin ich noch nicht fertig mit der Kartei. 1100 Fotos sind es. Und das finde ich sehr wichtig. Man kann nie wissen was passiert, da haben wir doch wenigstens die Foto davon.

Vielen Dank, wunderbar.

(2) Führung durch die Sammlung

Mitschrift der Aussagen von Karl Burri. Teilweise sind sie aus mehreren Takes einer Sequenz zusammengefügt:

«Das Thema unserer Sammlung heisst etwa *Über die Entwicklung der Blasinstrumente*. Was ich hier habe, ist vermutlich das älteste Blasinstrument: ein Tier, eine Meerschnecke. Ein wunderbares Instrument, von Natur aus perfekt, fertig. Es weiss niemand, wann wir entdeckt haben, dass man das spielen kann, denn die Tiere sind älter als wir [spielt Meerschnecke Nr. 3/15].

Was ich hier habe ist ein Naturinstrument, wahrscheinlich eine Antilopenart, ein Kudu. Ein Schofar, es ist im alten Testament erwähnt und wird immer noch von den Israeli bei religiösen Anlässen gespielt [spielt Schofar Nr. 9/9].

Ein Steinrelief aus Rom, 2000-jährig. Drei Legionäre mit Blasinstrumenten. Sie heissen Cornua, sie sind verschollen. Für uns interessant: man sieht, dass sie marschieren. Man weiss, dass sie schon eine Art Marschmusik gespielt haben. Was ich hier habe, ist eine Kopie, die ich nach dem Bild gemacht habe, damit man hören kann, wie es getönt hat [spielt Cornu Nr. 915/1273].

[Wäscht Serpent Nr. 48/71 am Dorfbrunnen aus, spielt im Museum darauf den Choral *Nun danket Gott*]. Was ich hier habe, ist ein Originalinstrument aus Paris, 300-jährig. Die Form hat ihm den Namen gegeben: eine Schlange, le serpent. Es ist aus Holz, mit Leder umwickelt. Es wurde in den Kirchen gespielt, in Kirchenmusik, und auch im Militär.

Ich begrüsse meine Besucher in der Instrumentensammlung und versuche, ihnen etwas über die Entwicklung der Instrumente zu sagen. Wir haben hier ein Instrument, eigentlich das jüngste Blasinstrument, das Saxophon. Wissen Sie woher es seinen Namen hat? Von Adolphe Sax, schauen sie mal diesen schönen Mann. Adolphe Sax war ein ganz berühmter Instrumentenbauer, eigentlich ein Belgier von Geburt, er hat dann in Paris gearbeitet. Er hatte schon um 1840 eine grosse Fabrik mit über 100 Angestellten. Er hat Blechinstrumente gemacht und die Formen, die wir heute haben sind fast alle aus der Werkstatt Sax. 1840 taucht das auf, das Saxophon, er hat ihm den Namen gegeben. Ich hatte das Glück, in Paris ein Originalinstrument zu finden von ihm. Es ist signiert *Adolphe Sax et Compagnie*, eines der ersten Saxophone. Da haben wir natürlich Freude, denn das ist eine Rarität. Dann hat er die ganze Familie gemacht, sehen Sie, das kleinste Saxophon und da das grösste, der Kontrabass. Das sind sogenannte Prototypen, die waren nie fertig gebaut und ich hab sie so gefunden in Paris. Ich hätte natürlich auch lieber schöne Instrumente gehabt, aber wir haben sie dann trotzdem mitgenommen. Vor 100 Jahren oder etwas mehr, 1894, ist er gestorben. 1994 hat es in ganz Europa viele Konzerte gegeben, Bücher wurden geschrieben über diesen genialen Erfinder, und da hat man etwas erfahren, was wir nicht wussten, dass er total arm in einem Armenhaus gestorben ist. Er hat den Erfolg seines Instruments nie erlebt. Erst nach seinem Tod mit dem Jazz aus New Orleans hat es dann seine heutige Bedeutung erfahren. Ich bin sicher, er würde recht staunen, wenn er wüsste, wie viele das Saxophon heute spielen. Man kann das Saxophon gern haben oder nicht, aber es ist sehr populär. Die jungen Leute wollen fast alle nur Saxophon lernen.

Ich zeige hier noch ein Instrument, die Leute meinen es sei eine Klarinette [spielt Taragot Nr. 429/367]. Wenn man aber bläst, ist es eben keine Klarinette. Es ist eigentlich ein Holz saxophon. Aber es heisst nicht Saxophon, es heisst Taragot und kommt aus Rumänien, Ungarn, ein Zigeunerinstrument. Man kennt die berühmten Zigeunerkapellen aus Rumänien, hervorragende Geigen und das Hackbrett, das Zimbal. Ich wollte sagen: Das ist ein Vorgänger des Saxophons, hat nur nicht so geheissen. Man weiss es heute: Er [weist auf Sax] ist eigentlich nicht der Erfinder. Man feiert ihn heute als Erfinder, aber es hat schon vor ihm saxophonähnliche Instrumente gegeben. Und das heisst mit andern Worten, es hat niemals ein Mensch alles erfunden, es ist immer eine Entwicklung. Das Taragot [spielt]. Ich spiele mit einem enormen Vibrato.

Kennen Sie die Klarinette? Wahrscheinlich schon. Ein sehr wichtiges Instrument, ein Blattinstrument. Sehen Sie, wie sie früher das Blatt aufgebunden haben: mit einer Schnur. Heute hat man komplizierte Blattschrauben aber am Anfang war einfach die Schnur. Das Prinzip ist ein ganz dünnes Bambusrohrstück, das schwingt. Die Erfindung: Man sagt, ums Jahr 1700 in Dresden hat ein deutscher Instrumentenmacher die Klarinette erfunden. Aber das stimmt auch nicht, sie ist viel älter. Man hat in Indien und in Afrika klarinettenähnliche Instrumente gefunden aus Bambus, einige Löcher und oben im Bambus ein Schlitz, das ist das Blatt, direkt am Instrument. Eine schöne Barockklarinette, die ist 250-jährig [spielt Klarinette von Suter, Nr. 1170/652]. Eindeutig eine neue Familie, eine sehr wichtige Familie. Ich glaube, es gibt keine Musikgattung ohne die Klarinette. Auch im Jazz ist sie sehr wichtig. Es ist die grösste Familie, es gibt vierzehn verschiedene Klarinetten. Das ist die kleinste und daneben die grösste; eine Piccoloklarinette [hoch

As] und der Kontrabass. Wenn man die nebeneinanderstellt ist es wie ein Treppe – von der kleinsten bis zur grössten. Alle vierzehn Klarinetten werden irgendwo gespielt. Man könnte sie aufzählen, aber das würde zu weit führen.

Die gleiche Frage: Kennen Sie die Querflöte, haben Sie eine Ahnung, wie alt sie ist? Man hat in China Knochenflöten gefunden, 9000-jährig. Aus den Knochen eines Kranichs, der Kranich hat lange Beine. Der Knochen ist von Natur aus ein perfektes Material, er ist ja hohl innen, wenn das Mark gegessen wurde. Nur noch einige Löcher bohren und dann hat man die Querflöte. Querflöten gibt es auf der ganzen Welt, man fragt sich, wie dieses Instrument über die Kontinente verbreitet wurde. Ich habe hier ein Flöte aus Peru, eine Hirtenflöte, sie hat nur zwei Löcher. Ich probiere mal [spielt Melodie aus drei Tönen auf Nr. 843/310]. Das ist alles, was man spielen kann, stundenlang. Dann die Entwicklung der Querflöte. Schauen Sie mal, diese berühmten barocken Traversflöten, man hat «travers» gesagt, was quer heisst, «traverso». Wenn man sich vorstellt, was die Leute spielen konnten mit diesen Instrumenten. Der Schwierigkeitsgrad der Kompositionen aus dem 17., 18. Jahrhundert ist enorm. Wenn man sich vorstellt, dass ein Flötenkonzert von Mozart auf diesem Instrument gespielt wurde. Und dass sie es gekonnt haben, wissen wir, weil heute die jungen Leute, die jungen Studenten, wieder kommen und die Instrumente leihen und wieder spielen wie vor 200 Jahren. Sie zeigen uns, dass sie es gekonnt hatten. Es ging alles nicht so schnell wie heute, technisch weniger brillant, aber sehr schön gespielt. Auch nicht so laut: Man weiss, die Konzertsäle waren viel kleiner. Die Barockflöten und dann die Entwicklung bis zu den heutigen [zeigt auf die Ausstellung der Flöten].

Im 18. Jahrhundert hat es viele Wandermusiker gegeben. Die haben von einer Stadt zur andern ihre Reisen gemacht und gespielt. Da brauchte es Stöcke, Spazierstöcke – die Stockflöte, eine Querflöte als Spazierstock. Es gibt Stockklarinetten, Stocktrompeten und eine Stockgeige sogar, auf Berndeutsch sagt man Fidel, Stockfidel. Ein Spazierstock und eine sehr schöne kleine Geige, vier Saiten. Da konnte man wandern und Musik machen. Die Wandermusiker waren ziemlich berühmt. Mal schauen, ob das noch geht [spielt auf Stockflöte Nr. 842/767], wenn man üben würde ...! Nochmals spielen? Jedes Mal schlechter, wie bei einer Kassettenaufnahme, hundert Mal spielen und jedes Mal schlechter. Das gehört auch noch dazu, das Piccolo. Piccolo heisst klein, dieselbe Familie.

Diese Instrumente [weist auf die Oboen] haben einen bestimmten Namen, sie heissen Schalmeien. Irgendwo in der Bibel, im alten Testament, heisst es «mit Schalmeienklang» – die Schalmei kannte man schon zu biblischen Zeiten. Sie haben hier ein Bild von einem Etrusker, der hat eine Doppelschalmei. Die Schalmeien haben ein sogenanntes Doppelblatt. Ich weiss nicht, ob Sie das wissen: Die Klarinetten, die Saxophone haben ein Blatt, die Schalmeien haben zwei, darum ist es ganz eine andere Familie: Oboe, Fagott. Wenn ich hier reinblase, hören Sie den Ursprung der Familie [bläst Schalmeienmundstück]. Das ist ein Grashalm oder ein Rohrhalm zwischen den Händen. Haben Sie das nie gemacht? Als Kind hat man das gemacht. Die Natur war hier wieder Vorbild. Jetzt können Sie sich vorstellen: Wenn man schon früher, in der Bibel und früher, von diesen Instrumenten gesprochen hat, dann sind sie noch viel älter.

Auch ein ganz spezielles Instrument gehört, zu den Schalmeien, der Dudelsack. Kennen Sie den schottischen Dudelsack? Die haben Doppelblätter eingebaut. Ich habe auch

im andern Raum einige Dudelsäcke. Sie haben Röhren, die oben heraus schauen, da ist ein Doppelblatt eingespannt. Dann füllt man den Sack, und wenn man drückt, kommt die Luft und macht diese Blätter zum Klingen, indirekt. Nicht so wie hier [weist auf die Schalmeien]. Das ist die grosse Schwierigkeit beim Dudelsack: Es muss alles gut vorbereitet sein, dass es mit dem Druck aus dem Sack klingt. Und ich weiss, dass dies viel Vorbereitung braucht. Hier hat man den Dudelsack nicht so gern, man sagt immer, er sei langweilig, aber nur, wenn man ihn nicht kennt. Das ist die Familie: Oboe, Fagott, in der Ecke ist der Urtypus der Schalmei und hier ist der Schluss. Das ist die Entwicklung der Schalmeien. In ein paar Sätzen kann man erklären, was viele tausend Jahre gedauert hat. Aber auch hier muss ich Ihnen sagen: Über mehr als 100 Jahre haben wir nichts mehr gefunden, war alles schon da. Höchstens dies: das ist eine Materialfrage, Plexiglas. Das kommt aus Deutschland, 1937 hat bereits ein deutscher Instrumentenbauer Instrumente aus Plexiglas gebaut, Oboe, Klarinette, Flöte, Fagott aus Plexiglas. Oft haben die Instrumentenbauer, wenn ein Kunststoff aufgetaucht ist, wieder probiert, daraus Instrumente zu bauen. Mal schauen, ob das eine Oboe ist [spielt Plexiglasoboe Nr. 466/436]. Das ist hier eigentlich das wichtigste.

[Spielt Aidatrompete Nr. 179/58.] Was ich gespielt habe, ist die Aidatrompete. Den Triumphmarsch aus der berühmten Oper *Aida*. Den kennen viele Leute, aber nicht alle wissen den Ursprung dieser Oper. Man weiss, sie wurde komponiert zur Eröffnung des Suezkanals 1870, und es war ein Kompositionsauftrag vom König von Ägypten an Verdi. Die Posaune von Jericho ist das Vorbild des Instruments. Denn die Oper *Aida* hat ja einen biblischen Inhalt. Verdi brauchte die Trompete von Jericho, aber er hat dann ein Ventil machen lassen, damit er die Melodie spielen kann. Wir haben also ein biblisches Instrument und ein Instrument, das den Namen vom Werk, von der Oper hat. Es hat noch mehrere Instrumente, die ihren Namen vom Komponisten oder vom Musiker haben.

Ursula Bischof Scherer: Ist das jetzt viel wert, dieses Instrument zum Beispiel?

Karl Burri: Ja das hat schon einen bestimmten Wert, weil es ein Original ist aus der Zeit. Heute werden moderne gebaut, so werden sie nicht mehr gebaut.

Das sind die Werkzeuge meines ehemaligen Lehrmeisters, die Werkstatt. Ich hatte das Glück, in Thun den Beruf zu erlernen. Als mein Lehrmeister gestorben ist, haben seine Söhne nicht weitergefahren und das Werkzeug zum Altmetallhändler gebracht zum Einschmelzen. Ein Kollege ruft mich an und sagt, das ist doch schade, dass man das einschmilzt, das müssen wir bewahren. Dann sind wir nach Thun gefahren und haben das mühsam hierher transportiert und gekauft. Wenn ich das nicht gemacht hätte, wäre hier gar nichts, und das wäre schade.

Ursula Bischof: Was kann man denn heute mit so einer alten Werkstatt anfangen?

Karl Burri: Man könnte im Grunde genommen noch arbeiten wie früher. Aber hier habe ich Angst, weil zum Arbeiten brauchen wir Feuer und in diesem alten Haus möchte ich lieber nicht mit Feuer arbeiten. Aber ich kann zeigen, was wir gemacht haben. Das zum Beispiel ist eine sogenannte Drehbank. Die hat natürlich keinen Motor, mit Fussbetrieb. So haben wir unsere Teile gedreht, die man braucht. So kann man kunstvolle Sachen drehen.»

Appendix C: Materialien

[245] Arnold Myers:
Expertise zur Sammlung
Burri vom 23.4.2011

30 Morningside Park,
Edinburgh EH10 5HB

Telephone +44 (0) 131 447-4791

E-Mail A.MYERS@ED.AC.UK

AM/PC

23rd April 2011

Karl Burri Collection

Thank you for showing me the collection. Such a collection could find an appropriate home in a general or specialist museum, or in an academic institution. I can outline some factors relating to academic institutions.

The collection has the potential to stimulate students' interest in the history of the instruments they play, support teaching and research, be used in public performance, and to provide an exciting museum which could inform a wider audience, stimulating enthusiasm for musical instrument and historical studies. In an academic institution this collection of historic musical instruments could enrich the curriculum, foster internationalisation, enhance the research environment profile, and support student recruitment.

CONDITION OF THE COLLECTION

The overall condition of the Collection is fairly good, but some conservation treatment of the instruments would be required before exhibiting or storing them. Some of the items have been repaired by Burri and others when they have been acquired in unstable condition or have been required to be playable. Other items have been kept exactly as acquired, even if unplayable. Mild surface cleaning of nearly all items is required to remove superficial dirt and fingermarks.

DOCUMENTATION

There is little systematic documentation of the Burri Collection. There are few records of provenance, condition monitoring, descriptions of repair work carried out, statements of which accessories belong to which instruments. On becoming an institutional collection, substantial effort would be required to create documentary records to professional standards.

PLAYING OR NOT PLAYING

Musical instruments have a finite playing life - especially those which are handled, blown through, or have mechanical moving parts. An instrument which is the principal playing instrument of a professional musician will be replaced after a period of the order of ten years. When an eighteenth- or nineteenth-century instrument has survived in good playing order it is usually the case that it has

enjoyed a long period of benign neglect after a short initial period of use. Historic instruments cannot be kept in playable state in perpetuity. After some use repairs or replacement of parts will be necessary; after a sequence of repairs or part replacements, the instrument will no longer have the integrity to represent its original state - it will become a copy of itself. From the viewpoint of preservation of historical evidence, it would be better to make a copy in the first place for use in performance. Any owner of historic instruments has to make a decision for each instrument whether to (a) treat it as a tool which can be discarded after a period of use, (b) implement a regime of limited (rationed) use, or (c) conserve it with as little risk to its integrity as possible.

Since many of the items in the Burri Collection are not unique in terms of the surviving population of historic instruments, a collection management policy can be considered which allows appropriate playing of certain instruments while preserving others. There could be an intermediate category of instruments which were normally not played but could be if such use would yield important research results. Under its previous management as a private collection there was no written policy governing playing of instruments: as a collection managed by an institution there would need to be a consistent and workable policy and associated documentation such as condition monitoring, playing logs, etc. There would also have to be a sound archive so that when instruments were played, the sounds could be captured.

GOVERNANCE AND MANAGEMENT OF THE COLLECTION

Management of the collection, especially managing playing (and non-playing) regimes, needs to be an important part of the job description of an appropriately qualified member of staff. Such a person may have the title of curator. It has often been the case that institutions such as conservatoires with collections of old instruments have given collection management responsibilities to a member of teaching or administrative staff. This has sometimes resulted in good management where the staff member brings personal enthusiasm to the duties, but in other cases has led to losses and damage. A curatorial role should therefore be clearly specified, with an adequate proportion of a staff member's time allocated, and a requirement for regular reports on the state of the collection to the governing body. If the instruments are used in any way as a museum collection it could be appropriate to combine collection management and museum management in one post.

USES OF THE COLLECTION

A spectrum of possible regimes of use for the expanded collection of historic musical instruments, and thus market positioning, is open to an institution:

- A. The instruments are treated like the modern instruments used by the students and repaired as necessary. The best and most accessible playing instruments would not take long to wear out and require repair or replacement of parts or become unusable. After a time the collection would cease to serve this purpose.
- B. Some of the instruments are designated as playing instruments, with others designated as non-playing or strictly rationed for playing. This combination of regimes would give a longer and more worthwhile return on the investment of the institution in stewardship of the collection. It would be possible to combine this approach with a display of star items in showcases, not constituting a museum but still providing a valuable source of inspiration and interest to students, potential students, and visitors. A number of conservatoires with small collections have taken this approach, some still do.

This approach (and those below) could support formal teaching of the history of instruments. Not only could a well-managed collection form a reference base for performance and organological research by staff and students, it would also attract visiting researchers from other institutions worldwide, for whom some provision will need to be made.

C. museum display of the historic musical instruments. This is a more ambitious vision, requiring considerable expenditure on creating, maintaining and promoting a museum display. There is potential for the Burri Collection to provide a substantial display of wind instruments which would be both of public interest, well-balanced and well-selected for the general public, and exciting and stimulating for those already interested in wind instruments. The size and quality of the collection would justify an exhibition which could successfully combine a didactic approach to the history of instruments and an attraction with appeal to the general public. Once an institution demonstrates that it is exploiting a collection of historic musical instruments, further gifts of instruments will undoubtedly be offered by friends and alumni.

An addition which could be explored would be the addition of an instrument making and repair workshop whose operations could be viewed by the public and (possibly) explained by the staff. Students could be trained in instrument maintenance if the workshop had a teaching function. The success of this addition would be dependent on the identification of an appropriate instrument maker and repairer, and the economic viability of a new or existing workshop.

STAFFING

If an institution establishes a museum open to the public, the management of such a museum should be under the control of a director or curator with a leadership role who would have jurisdiction over the acceptance of gifts, selection for items for display, storage, conservation, documentation and determining playing regimes. The Burri Collection has further requirements of brass and woodwind instrument scholarship and conservation. It may be that the specialist knowledge needed may be within the experience and qualifications of the director or curator, augmented by the skills of research and teaching staff, or it may be that specialist expertise has to be provided on a consultancy basis.

Yours,



Dr Arnold Myers

Erich M. von Hornbostel und Curt Sachs: Classification of Musical Instruments, Aerophones

Überarbeitung CIMCIM zur Verwendung als Basis in MIMO

<http://network.icom.museum/cimcim/resources/classification-of-musical-instruments/> (7.4.2013). Reproduziert mit Erlaubnis der CIMCIM.

AEROPHONES The air itself is the vibrator in the primary sense. In this group also belong reed instruments sounded by a flow of air in which the reed is the primary vibrator

41 Free aerophones The vibrating air is not confined by the instrument

411 Displacement free aerophones The air-stream meets a sharp edge, or a sharp edge is moved through the air. In either case, according to more recent views, a periodic displacement of air occurs to alternate flanks of the edge *Whip, sword-blade*

412 Interruptive free aerophones The air-stream is interrupted periodically

412.1 Idiophonic interruptive aerophones or reeds The air-stream is directed against a lamella, setting it in periodic vibration to interrupt the stream intermittently. In this group also belong reeds with a 'cover', i.e. a tube in which the air vibrates only in a secondary sense, not producing the sound but simply adding roundness and timbre to the sound made by the reed's vibration; generally recognizable by the absence of fingerholes *Organ reed stops*

412.11 Paired reeds Two lamellae make a gap which closes periodically during their vibration *A split grass-blade*

412.12 Beating reeds A single lamella periodically opens and closes an aperture

412.121 Individual beating reeds *Brit. Columbia. Also single-note motor horn*

412.122 Sets of beating reeds *The earlier reed stops of organs*

412.13 Free reeds The lamella vibrates through a closely-fitting slot

412.131 (Individual) free reeds

412.132 Sets of free reeds NB In instruments like the Chinese *sheng* the fingerholes do not serve to modify the pitch and are therefore not equivalent to the fingerholes of other pipes *Reed organ, mouthorgan, accordion*

412.14 Ribbon reeds The air-stream is directed against the edge of a stretched band or ribbon. The acoustics of this process has not yet been studied *Brit. Columbia*

412.15 Retreating reeds Elements naturally or artificially sprung together that separate periodically when blown Morocco, *British Columbia*[25]

412.2 Non-idiophonic interruptive instruments The interruptive agent is not a reed

412.21 Rotating aerophones The interruptive agent rotates in its own plane *Sirens, whirling disc*

412.22 Whirling aerophones The interruptive agent turns on its axis *Bullroarer, ventilating fan*

The whirling disc rotates in its own plane and does not turn on its axis

413 Plosive aerophones The air is made to vibrate by a single density stimulus condensation shock

413.1 Explosive aerophones The air is forced out *Pop guns*

413.2 Implosive aerophones The air is forced in *W.Africa, shantu*

42 Wind instruments proper The vibrating air is confined within the instrument itself

420 Edge-tone instruments that are not flutes *Widgeon whistles*

421 Edge instruments or flutes A narrow stream of air is directed against an edge to excite a column of air in a tube or a body of air in a cavity

421.1 Flutes without duct The player himself creates a ribbon-shaped stream of air with his lips

421.11 End-blown flutes The player blows against the sharp rim at the upper open end of a tube

421.111 (Single) end-blown flutes

421.111.1 Open single end-blown flutes The lower end of the flute is open

421.111.11 Without fingerholes *Bengal*

421.111.12 With fingerholes *Almost world-wide*

421.111.2 Stopped single end-blown flutes The lower end of the flute is closed

421.111.21 Without fingerholes *The bore of a key*

421.111.211 Used in sets *Lithuania, S.Africa Venda and others*

421.111.22 With fingerholes *Especialy New Guinea*

421.111.3 Partly-stopped single end-blown flutes

421.111.31 Partly-stopped single end-blown flutes without fingerholes

421.111.32 Partly-stopped single end-blown flutes with fingerholes

421.112 Sets of end-blown flutes or panpipes Several end-blown flutes of different pitch are combined to form a single instrument

421.112.1 Open panpipes

421.112.11 Open (raft) panpipes The pipes are tied together in the form of a board, or they are made by drilling tubes in a board *China*

421.112.12 Open bundle (pan-) pipes The pipes are tied together in a round bundle *Solomon Is., New Britain, New Ireland, Admiralty Is.* **NB** This is misprinted as 421.112.2 in *GSJ*

421.112.2 Stopped panpipes *Europe, S. America*

421.112.3 Mixed open and stopped panpipes *Solomon Is., S. America*

421.12 Side-blown flutes The player blows against the sharp rim of a hole in the side of the tube

421.121 (Single) side-blown flutes

421.121.1 Open side-blown flutes

421.121.11 Without fingerholes *S. W. Timor*

421.121.12 With fingerholes *European flute*

421.121.2 Partly-stopped side-blown flutes The lower end of the tube is a natural node of the pipe pierced by a small hole *N. W. Borneo*

421.121.3 Stopped side-blown flutes

421.121.31 Without fingerholes

421.121.311 With fixed stopped lower end *Apparently non-existent*

421.121.312 With adjustable stopped lower end (*piston flutes*) *Malacca, New Guinea*

421.121.32 With fingerholes *E. Bengal, Malacca*

421.122 Sets of side-blown flutes**421.122.1 Sets of open side-blown flutes** *Chamber flute-orum***421.122.2 Sets of stopped side-blown flutes** *N. W. Brazil (among the Siusi)***421.13 Vessel flutes (without distinct beak)** The body of the pipe is not tubular but vessel-shaped *Brazil (Karaja), Lower Congo (Bafioté)***421.14 Notch flutes** The player blows into a notch at the top of the tube (treat as 421.11)**421.141 (Single) notch flutes****421.141.1 Open single notch flutes****421.141.11 Open single notch flutes without fingerholes****421.141.12 Open single notch flutes with fingerholes****421.141.2 Stopped single notch flutes****421.141.21 Stopped single notch flutes without fingerholes****421.141.211 Stopped notch flutes without fingerholes used in sets****421.141.22 Stopped single notch flutes with fingerholes****421.142 Sets of notch flutes or panpipes****421.142.1 Open sets of notch-flutes or panpipes****421.142.2 Stopped sets of notch-flutes or panpipes****421.2 Flutes with duct or duct flutes** A narrow duct directs the air stream against the sharp edge of a lateral orifice**421.21 Flutes with external duct** The duct is outside the wall of the flute; this group includes flutes with the duct chamfered in the wall under a ring-like sleeve and other similar arrangements**421.211 (Single) flutes with external duct****421.211.1 Open flutes with external duct****421.211.11 Without fingerholes** *China, Borneo***421.211.12 With fingerholes** *Indonesia***421.211.2 Partly-stopped flutes with external duct** *Malacca***421.211.3 Stopped flutes with external duct****421.212 Sets of flutes with external duct** *Tibet*

(subdivisions as for single flutes with external duct)

421.22 Flutes with internal duct The duct is inside the tube. (Flutes with duct formed by an internal baffle [natural node, block of resin] and an exterior tied-on cover [cane, wood, hide] are classed as 421.23)**421.221 (Single) flutes with internal duct****421.221.1 Open flutes with internal duct****421.221.11 Without fingerholes** *European signalling whistle***421.221.12 With fingerholes** *Recorder, flageolet***421.221.2 Partly-stopped flute with internal duct** *India and Indonesia***421.221.3 Stopped flutes with internal duct****421.221.31 Without fingerholes****421.221.311 With fixed stopped lower end** *European signalling whistle***421.221.312 With adjustable stopped lower end** *Piston pipes [swanee whistle]***421.221.32 Stopped flutes with internal duct with fingerholes** *Morocco*

421.221.4 Vessel flutes with duct**421.221.41 Without fingerholes** *Zoomorphic pottery whistles (Europe, Asia)***421.221.42 With fingerholes****421.221.421 With single fingerhole** *Dog whistles etc***421.221.422 With two or more fingerholes** *Ocarina***421.222 Sets of flutes with internal duct****421.222.1 Sets of open flutes with internal duct****421.222.11 Without fingerholes** *Open flue stops of the organ***421.222.12 With fingerholes** *Double flageolet***421.222.2 Sets of partly-stopped flutes with internal duct** *Rohrflöte stops of the organ***421.222.3 Sets of stopped flutes with internal duct** *Stopped flue stops of the organ***421.222.4 Sets of dissimilar flutes with internal duct** Two or more flutes of more than one kind (open, partly stopped or stopped) are combined to form a set.**421.23 Flutes with internal duct formed by an internal baffle (natural, node, block of resin) plus an external duct** *American Plains, S.E.Asia, Indonesia***422 Reedpipes** The column of air is made to vibrate by the intermittent access of an air stream produced by means of a lamella or lamellae**422.1 Reedpipes with double (or quadruple) reeds (oboes)** The pipe has a reed (usually a flattened stem) of paired lamellae which periodically open and close, controlling the flow of air**422.11 (Single) reedpipes with double (or quadruple) reeds oboes****422.111 With cylindrical bore****422.111.1 Without fingerholes** *Brit. Columbia***422.111.2 With fingerholes** *Aulos, crumhorn***422.112 With conical bore** *European oboe***422.12 Sets of reedpipes with double (or quadruple) reeds oboes****422.121 With cylindrical bore** *Double aulos***422.122 With conical bore** *India***422.2 Reedpipes with single reeds (clarinets)** The pipe has a [single] «reed» consisting of a lamella which periodically opens and closes an aperture, controlling the flow of air**422.21 Individual reedpipes with single reeds****422.211 With cylindrical bore****422.211.1 Without fingerholes** *Brit. Columbia***422.211.2 With fingerholes** *European clarinet***422.212 With conical bore** *Saxophone***422.22 Sets of reedpipes with single reeds** *Egypt (zummar)***422.3 Reedpipes with a reed which vibrates through a closely fitted frame.** The air column must be the dominant partner in determining the frequency of vibration, as is the case for instruments with fingerholes, otherwise the instrument belongs to the free reeds 412.13**422.31 Single reedpipes with free reeds****422.32 Double reedpipes with free reeds****422.33 Horns with free reed** *Burma [Myanmar]*

422.4 Dilating reeds Grass and similar stems with one or more longitudinal slits.

The 'reed' area is wholly enclosed within the mouth

422.41 Dilating reeds without fingerholes [27]

422.42 Dilating reeds with fingerholes *Sami (fadno)* [28]

423 Labrosones (or lip-reed instruments) The air-stream passes through the player's vibrating lips, so gaining intermittent access to the air column which is to be made to vibrate

423.1 Natural labrosones Without extra devices to alter pitch other than lengths of tube (crooks etc.) to set the nominal pitch preparatory to playing

423.11 Conches A conch shell serves as a labrosone

423.111 End-blown

423.111.1 Without mouthpiece India

423.111.2 With mouthpiece (material has been added to the tube to form a mouth-piece) Japan (*rappakai*)

423.112 Side-blown *Oceania*

423.12 Tubular labrosones

423.121 End-blown labrosones

423.121.1 End-blown straight labrosones The tube is neither curved nor folded

423.121.11 Without mouthpiece *Some alphorns*

423.121.12 With mouthpiece (material has been added to the tube to form a mouth-piece) *Almost world-wide*

423.121.2 End-blown labrosones with curved or folded tubes

423.121.21 Without mouthpiece Asia

423.121.22 With mouthpiece (material has been added to the tube to form a mouth-piece) *Lurs*

423.122 Side-blown labrosones The embouchure is in the side of the tube

423.122.1 Side-blown straight labrosones *S. America, Africa*

423.122.2 Side-blown curved labrosones *Africa*

423.2 Chromatic labrosones With extra devices to alter the pitch while playing

423.21 Labrosones with fingerholes *Cornetti, key bugles*

423.211 With cylinder bore *Key trumpet*

423.212 With [narrow] conical bore *Cornetti*

423.213 With [wider] conical bore *Key bugles, serpents*

423.22 Slide trumpets The tube can be lengthened by extending a telescopic section of the instrument whilst it is played. (This category includes slide trombones with one or two thumb valves) *European trombone*

423.23 Labrosones with valves The tube is lengthened or shortened by connecting or disconnecting auxiliary lengths of tube Europe

423.231 Valve bugles The tube is predominantly conical

423.231.1 With narrow bore

423.231.11 With short air column (less than 2m) NB some Eastern European flugel horns have a wider bore but can be included here with Western European narrow bore instrumens *Flugel horn*

423.231.12 With long air column (more than 2m) *Wagner tuba*

423.231.2 With wide bore *Euphonium, tuba*

423.232 Valve horns The tube is of intermediate bore profile

423.232.1 With narrow bore

423.232.11 With short air column (less than 2m) *Cornet, F alto horn, B flat altissimo horn*

423.232.12 With long air column (more than 2m) *Most French horns*

423.232.2 With wider bore *Althorn; tenor and baritone saxhorns*

423.233 Valve trumpets The tube is predominantly cylindrical

423.233.1 With short air column (less than 2m) *Most valve trumpets*

423.233.2 With long air column (more than 2m) *Most valve trombones*

424 Membranopipes The column of air is made to vibrate by the intermittent access of an air stream produced by means of a membrane that periodically opens and closes an aperture

Suffixes for use with any division of this class (aerophones):

-1 The vibrations are coupled with a transducer to create an electrical signal that is processed through an amplifier and loudspeaker (*Applied only to instruments that have not been structurally modified or designed to be played through a loudspeaker; all these are classed as Electrophones in Group 5*)

-11 With non-integral microphones

-12 With non-integral pickups

-4 With lengths of tube (crooks etc.) to set nominal pitches preparatory to playing

-5 With wind-cap

-6 With air reservoir

-61 With rigid air reservoir

-62 With flexible air reservoir

-7 With fingerhole stopping

-71 With keys

-72 With *Bandmechanik* [presumably a perforated roll or ribbon]

-8 With keyboard

-9 With mechanical drive

We can cover 'Natural labrosones' that have a fingerhole, such Fijian conches and African sideblown horns, by using the suffix -7

Ergänzungen v. Steiger, 2013 (Vorschlag S. 106):

-2 Mouthpiece of such an instrument

-31 With Stölzel valves (and similar systems)

-32 With double piston valves

-33 With rotary valves (including disc valves)

-34 With piston valves (Berlin, Perinet, Sax and others)

-35 With other type of valves

Appendix D: Register

A

Aarau 54, 79, 122, 124, 139, 146ff, 153, 155ff
 Aerophone 104, 106, 277ff
 Ahorn 79, 133
 Aida 78f, 188, 235f, 273
 Akkordeon 21, 43, 47
 Alphorn 9, 25, 32, 39, 43, 83, 104, 106, 111, 230f, 250, 259
 Althorn 43, 142ff, 148f, 152, 159, 166f, 178ff, 187
 Altposaune 43, 109, 227, 234f
 Altsaxophon 28, 35, 43, 52, 78, 119, 193
 Alttrompete 148, 222
 Amati-Quartett 68
 André, Maurice 30, 38
 Antoniophon 154, 209
 Arban, Jean-Baptiste 191, 207, 211f
 Armeeinstrumente 14, 24, 32, 38, 58, 78f, 86, 129f, 133, 138, 141, 144, 146ff, 157, 159, 161, 185f, 188
 Aufführungspraxis 14, 55, 57, 62ff, 70f, 77, 224

B

Bachtrompete 232f, 235
 Banjo 43
 Barclay, Robert L. 37, 65, 67ff, 73ff, 81, 83f, 93, 229
 Bariton 9, 146ff, 150ff 187
 (vgl. auch Euphonium, Saxhorn, Tenorhorn)
 Baritonsaxophon 78, 187, 189f
 Barocktrompete 29, 233, 235
 (vgl. auch Inventionstrompete, Naturtrompete)
 Bass(-tuba) 9, 24, 33f, 36, 43, 148, 151, 180f, 188, 231, 250
 Bassethorn 145
 Bassflügelhorn 148, 150, 152, 154, 158
 (vgl. auch Flügelhorn)
 Basshorn 125, 128, 131, 133, 135f, 162, 177
 Bassklarinette 43, 184f, 187
 Bassposaune 43, 109, 165, 168, 170, 173f, 180f
 Basssaxophon 43f, 78
 Basstrompete 141ff, 145f, 148, 159, 166, 170f, 173, 178
 Bataillonsspiel 32, 86, 150, 163

Bate Collection 65f, 72, 217
 Belgien 54, 184
 Berliner Ventil 106, 146, 190, 192, 282
 Berlioz, Hector 31, 184f, 187, 209, 222
 Bern 20f, 23, 25f, 38ff, 56, 91, 126, 129f, 132, 134ff, 138ff, 149, 160, 198, 241, 244ff, 267
 Bernoulli, Wilhelm 13, 27, 29, 35, 36, 61, 90, 101, 232, 246
 Besson 112, 117f, 192, 210, 214, 221ff
 Beyde 14, 48, 76, 81, 196ff, 202f, 253
 Biber, Walter 123, 164
 Bissonet, André 49
 Blasmusik 13, 23ff, 38f, 121ff, 149, 160f, 163f, 173, 176, 181, 186ff, 194f, 222, 241
 Blasorchester 38, 123, 185, 187f, 190
 Blechblasinstrumente 9, 13, 27, 31, 53, 61, 65, 71, 99, 106f, 109ff, 121, 123, 127, 129ff, 154, 156, 164, 179, 198, 219f, 234, 236 (vgl. auch Labrosones)
 Blei 198, 220
 Blockflöte 43
 Buccin 121, 123, 127f, 135f, 138, 142f, 153, 162
 Büchel 32, 43
 Buchs 126f, 132f, 136, 138
 Buffet 22, 28f, 44, 52, 79, 187, 214
 Buhl, David 204, 212, 216ff
 Burgdorf, Schlossmuseum 122, 126, 129f, 134, 139
 Burri, Bruno 40, 247
 Burri, Fritz (Bruder) 7, 14, 20f, 24ff, 29, 31, 34, 40, 90f, 247
 Burri, Fritz (Vater) 20f, 150
 Burri, Konrad 7, 21, 23, 26, 35, 40, 91, 234, 247
 Burri, Kurt 20f, 247
 Burri, Rosmarie 7, 21, 23, 35, 40

C

Canadian Conservation Institute 67, 69
 Carafa, Michele 185, 188
 Carter, Stewart 37, 164
 Cerclier, Jules Henri Louis 206, 212, 217f
 Chromatisierung 9, 105, 129, 200f, 215
 Cinellen 43, 165f, 176f, 180f, 207

CIMCIM 11, 67, 74, 91f, 105f, 196, 277
 Cornet 9, 43, 96, 105, 108, 142f, 146f, 152, 156, 158,
 168, 170ff, 178, 180f, 188ff, 209, 211f, 227, 234
 Cornu 230, 232ff, 236, 270
 Courtois 52, 79, 154, 104, 204ff, 229, 233

D

Dahlqvist, Reine 37
 Dauverné, François Georges Auguste
 206, 212ff
 De Keyser, Ignace 77, 182
 Deutschland 53f, 122, 202, 273
 Dimitri 25f, 37, 233
 Drachenkopf 29, 121, 127f, 135ff, 153, 258
 (vgl. Buccin, Basshorn)
 Drehventil 43, 106, 118f, 148f, 153f, 167, 222, 224
 Dudelsack 43, 45, 47, 49, 104, 257
 Dürschmidt 170f

E

Ebenholz 126f, 132, 136, 138, 143
 Edinburgh University Collection of
 Historic Musical Instruments EUCHMI
 13, 56, 91
 Egger 220, 222
 Eisen 199, 232
 Eldredge, Niles 211
 Elefantenzahn 43, 90
 Elfenbein 46f, 49, 57, 90, 138
 England 54, 191, 215
 Englischhorn 14, 43, 52
 Eschenbach 170f
 Euphonium 43, 146, 187
 (vgl. auch Bariton, Saxhorn, Tenorhorn)

F

Fagott 29, 34f, 43, 52, 77, 111, 125, 131, 135ff, 166,
 168f, 173, 175, 177ff, 181, 185, 207, 272f
 (vgl. auch Kontrafagott)
 Fahrradmusik 32, 42, 90, 159, 254, 260
 Federstecher 143f
 Felchlin 145, 160
 Finke 233ff
 Flageolet 43

Flöte 9, 13f, 20, 23, 29, 31, 43, 45ff, 69, 73, 81, 83, 97,
 104f, 108ff, 121, 125f, 132, 135f, 140, 143, 269, 272,
 273 (vgl. auch Traversflöte)
 Flügelhorn 43, 105, 144, 146f, 152ff, 157, 161, 167,
 178ff (vgl. auch Klappenflügelhorn)
 Fornaro, Andrea 8, 37, 128, 197
 Frankreich 54, 78, 154, 184, 188, 192, 195, 218
 Fuchs, Thomas 8, 165ff

G

Gautrot 26, 192f, 209
 Geige 43, 68, 72, 84f, 207, 229
 Geiser Bachmann, Brigitte 37, 267
 Germanisches Nationalmuseum
 Nürnberg 13, 91, 161, 199
 Glier 51, 168, 170
 Gold 138, 156, 209
 Graslitz 53f
 Grenser 50ff, 64, 109
 Gurtner, Christoph 8, 21, 23, 25f, 28, 37, 49, 247, 261

H

Haas 50ff, 64, 81, 235
 Häfelen 141ff, 145
 Haine, Malou 78
 Haltenhof 51f, 168, 171ff
 Handorgel 43
 Harper, John 215
 Harsthorn 49, 127, 230, 232
 Haydn, Joseph 76f, 196f, 200f, 203
 Helikon 43, 146f, 150ff, 254
 Heller, Johann Heinrich 129f
 Hellwig, Friedemann 37, 66
 Herisau 167f, 172, 181
 Hertig, Johannes 143, 145, 154
 Heyde, Herbert 66, 91, 105
 Hirsbrunner, Aarau 96, 124, 153ff
 Hirsbrunner, Gebrüder 7, 29, 52ff, 121ff, 124ff
 Hirsbrunner, Peter C. 8, 124, 148, 152f
 Hirsbrunner, Sumiswald 79, 124ff, 144ff, 224
 Holy, Walter 235
 Holz 44, 47, 57, 70, 81, 83, 85, 241
 Holzblasinstrumente 9, 19, 21, 25, 31, 106, 122,
 125ff, 131, 146, 161f, 186

Horn 9, 43, 130, 135, 140, 143, 156, 200, 230f, 269
 (vgl. auch Inventionshorn, Jagdhorn, Naturhorn, Posthorn)
 Hornbostel-Sachs-Systematik 42, 92, 99,
 104ff, 277ff
 Hug 140, 149f, 154, 156f
 Hummel, Johann Nepomuk 200f
 Hundwil-Ensemble 28, 79, 163ff, 241, 248f, 266

I

I-I R (Jeanneret, Jean?) 50ff, 79
 Idiophone 42f, 45, 104
 Instrumentenreparateur 21, 23, 25, 89, 140f,
 143, 156f, 244f, 250, 261f
 Interface 84f, 92f, 97, 106, 110f
 (vgl. auch Mundstück)
 Inventare der Sammlung Burri 8, 31ff, 40,
 89, 94, 165, 168, 190ff, 194, 197, 231, 243
 Inventionshorn 108f, 115, 133, 168ff
 Inventionstrompete 108, 133f, 142, 197, 202f
 Italien 54, 121, 133, 200f

J

Jagdhorn 39, 230ff
 Janitscharenmusik s. Türkenmusik
 Jones, Philip 38

K

Kadettenmusik 133f, 141, 157
 Kampmann, Bruno 37, 194, 213f, 218
 Katalogisierung 16, 34, 41, 74, 89ff, 101, 105ff,
 115, 118
 Kavallerie 32, 40, 44, 78 185ff, 201f, 258
 Kirnbauer, Martin 8, 37, 126
 Klappenflügelhorn 43, 108, 130, 139, 215
 Klappentrompete 43, 48, 52, 76f, 81, 196ff, 222, 232
 Klarinette 33ff, 43, 46, 51f, 96, 107f, 115, 118f,
 121, 125ff, 131ff, 135f, 138, 145, 165ff, 173, 175ff,
 207, 272f (vgl. auch Bassklarinette, Kontrabass-
 klarinette)
 Klassifikation 92, 99ff, 104ff
 Klaus, Sabine K. 8, 37, 123, 129f
 Klinkendrucker 134, 140f, 143f, 161
 Knabenmusik 122, 131f, 141, 164

Koenig, Hermann 191, 211
 Konservierung 10, 15f, 45ff, 57f, 62, 65ff, 71ff,
 81, 83, 85f, 89, 93f, 162, 196, 203, 218f, 229, 240f
 Kontrabass 42f
 Kontrabassklarinette 20f, 43, 272
 Kontrabassposaune 43f, 230, 233, 236, 250
 Kontrabasssaxophon 22, 29, 43, 52, 182, 187, 271f
 Kontrafagott 43, 52
 Kopie 49, 62f, 65, 70, 203, 233ff, 270
 (vgl. auch Nachbau, Replika)
 Kräuchi 134
 Krebs, Hans-Rudolf 21, 26, 247
 Kupfer 46f, 198f

L

Labrosones 9, 13, 42f, 45f, 97, 104ff, 110f, 281ff
 (vgl. auch Blechblasinstrumente)
 Langwill, Lyndesay G. 90, 122f, 125
 Leder 46f, 232, 270
 Legierung 46f, 198f, 220
 Legram 215ff
 Leutenegger, Emil 122f, 129ff, 134
 Lohri, Jürg 8, 21, 24, 247
 London 53f, 61, 101, 110, 143, 183, 202, 209, 225f
 Lure 230, 234
 Lutz 168f, 173

M

Mahillon, Victor 101ff
 Mailand 54, 201, 236
 Markneukirchen 53f
 Mau(e)rhofer, Johann 119, 142f
 Meerschnecke 19, 43, 48f, 270
 Membranophone 42f, 45, 101, 104, 106
 Messing 45ff, 83, 85, 131f, 147, 220, 241
 Militärmusik 13, 19, 32, 38, 40, 49, 58, 77f, 96,
 121ff, 130, 136, 139, 150, 157, 160f, 164f, 184ff,
 188, 207, 222, 270
 Militärstimmung 108, 115
 Millereau 194
 MIMO 11, 74, 105f, 277
 Mönnig 118f
 Montagu, Jeremy 13, 66, 70, 72ff, 105

Mundstück 42, 45, 79, 82, 84f, 92f, 97, 104, 106,
110ff, 136, 191f, 219, 262, 270 (vgl. auch Interface)

Musée da la musique Paris 13, 205, 210, 218

Musette de cour 49ff, 79

Musettenbass 29, 50ff, 79, 125

Musettenoboe 29, 50ff

Museum für Musikinstrumente der
Universität Leipzig 13, 91, 105, 170, 214f

Musiekinstrumentenmuseum Brüssel 13, 101

Musikmuseum Basel 13, 27, 61, 85, 122f, 126,
135f, 139ff, 161, 203, 211, 241

Myers, Arnold 8, 37, 51, 72, 74, 77, 170, 224, 274

N

Nachbau 43, 65, 70, 93, 117f, 196, 203, 220, 222, 230ff
(vgl. auch Replika, Kopie)

Napoleon I 49, 123, 165

Napoleon III 185f, 210

Naturhorn 43, 84, 50ff, 166, 168, 170ff, 185

Naturtonreihe 9, 104, 111f, 114, 200

Naturtrompete 29, 43, 52, 70, 134f, 138f, 162,
166, 206, 213, 219, 222, 234f

Neusilber 46f, 125, 147

Nickel 46f, 156, 199

O

Oboe 34, 43, 50ff, 64, 110f, 149, 185, 188, 272f

Oesterreich 54, 179, 201f

Okarina 43

Ophikleide 31, 43, 108, 139, 143, 163, 166, 168ff,
173, 177, 178ff, 185, 188, 207 (vgl. auch Quinticlave,
Ventilophikleide)

Opus Collection 69

Organologie 15f, 41, 91, 99ff, 104f

P

Panflöte 43, 258

Paris 28, 35, 53f, 118, 129f, 143, 182, 184f, 188,
191ff, 202, 210ff, 219, 224f, 229, 236, 269ff, 258

Pauke 14, 32, 40, 43, 83, 166, 258

Perinetventil 9, 106, 192, 282

Perkussionsinstrumente 43, 46, 101

Pfeife 121, 125f, 128f (vgl. auch Piccolo)

Piccolo 20f, 43, 132f, 175, 272 (vgl. auch Pfeife)

Pistonventil 9, 43, 78, 96, 106, 146, 154, 224f

Pistons indépendents 78, 184

Posaune 13, 29, 43, 50ff, 65, 79, 109, 135, 136, 139,
156, 175, 208f, 211f, 230, 232ff, 273 (vgl. auch
Buccin, Altposaune, Bassposaune, Kontrabass-
posaune, Ventilposaune)

Posthorn 138ff, 144f, 234 (vgl. auch Horn)

Probst, Bernhard 21, 247

Q

Quinticlave 139

R

Reiche, Gottfried 235

Reiner, Max 20, 31, 35, 53f, 149f, 160, 230

Replika 64f, 70f, 73, 75, 220, 235 (vgl. auch Kopie,
Nachbau)

Restaurierung 10, 63, 65ff, 71ff, 83, 93, 172f, 258

Riedl, Joseph 197f

Rohrblattinstrumente 9, 13f, 42f, 45f, 46, 79,
82, 84, 92f, 97, 104, 110

Rossini, Gioacchino 216

Rothfono 14, 43, 52

Rott 170f

Roulier, André 33, 90

Rudall Carte 109

S

Sammlung Historisches Armeematerial
HAM 58, 122, 150

Sarrusophon 14, 28, 43

Sax, Adolphe 26, 31, 77ff, 182ff, 236, 264, 271

Sax, Adolphe-Edouard 35, 184, 193ff

Saxhorn 28, 43, 78, 105, 106, 113f, 183ff, 211f

Saxophon 9, 14, 28f, 31, 35, 43, 78, 108, 182ff, 264,
266, 271f (vgl. auch Alt-, Bariton-, Bass- und
Kontrabasssaxophon)

Saxtuba 236

Schalmei 29, 32, 43, 46, 104, 163, 259, 272f, 259, 266

Scheibventil 106

Schellenbaum 29, 32, 43, 46, 133, 167, 172, 176, 181

Schneckenhorn s. Meerschnecken

Schofar 43, 270

Schubert, Otto 96

Schuster 48, 52, 81, 201
 Schweiz 37f, 57, 121ff, 125, 143ff, 154, 163ff, 179, 181
 Schweizer Armeespiel 20f, 245
 Schweizer Instrumentenmacher 14, 19, 24f,
 31f, 35, 40f, 53ff, 57f, 75, 121ff, 146, 149f, 160, 240
 Schweizer Nationalmuseum
 (Landesmuseum) 122, 127, 134, 161, 165, 248
 Schwyzerörgeli 43
 Selmer 79, 193
 Serpent 28, 43, 64, 125, 136ff, 175, 256, 264f, 270
 Silber 25, 47, 192, 206ff
 Sousaphon 24f, 43
 Staatsarchiv Bern 122
 Steinkopf, Otto 235
 Stephan Jaeggi-Preis 23, 25, 245, 263
 Stimmtonhöhe 10, 44, 65, 82, 92f, 108ff, 115,
 143, 150, 195, 197, 225
 Stimmung 10, 107f, 110ff, 133, 136, 156, 159, 214
 Stockflöte 31, 264, 272
 Stölzelventil 9, 106, 129, 140, 282
 Sudrophon 14, 28, 43, 255
 Sutter 50f, 168f, 173
 Systematik 42, 89, 99ff, 104ff
 (vgl. auch Klassifikation)

T

Taragot 42f, 271
 Tarr, Edward H. 8, 37, 214, 222, 227
 Tenorhorn 43, 146, 152, 187f, 261
 (vgl. auch Bariton, Euphonium, Saxhorn)
 Tierhorn 13, 31, 34, 43
 Transposition 10, 107ff, 112, 115
 Traversflöte 50ff, 64, 272
 Trommel 14, 20, 29, 32ff, 40, 43, 45ff, 49, 57, 83,
 129f, 134, 152f, 163, 175, 234
 Trompete 9, 25, 31, 43, 65, 70, 78f, 104f, 108, 112ff,
 123, 129ff, 138ff, 145, 166ff, 175, 188f, 194, 199ff,
 206, 209ff, 221ff, 226ff, 230ff, 272f (vgl. auch
 Alttrompete, Basstrompete, Bachtrompete,
 Barocktrompete, Naturtrompete, Inventions-
 trompete, Klappentrompete)
 Trompetenmuseum Bad Säckingen
 15, 28, 187
 Tschechien 53f
 Tuba 9, 43, 166, 185 (vgl. auch Saxtuba, Basstuba)
 Türkenmusik 133, 165f, 168, 181

U

Ungarn 54, 271
 USA 53f, 122, 191
 Utley-Collection 13

V

Vasa 76
 Ventilbügel 141ff
 Ventilposaune 43, 139, 149, 154, 227
 Verdi, Giuseppe 187, 235
 Volksmusik 19, 32, 40, 164, 179

W

Wahlen 150, 154, 156, 160
 Walch 51f
 Walther, Armin 23, 33
 Waterhouse, William 37, 47, 90, 123, 127, 129, 131
 Weidinger, Anton 196, 200ff
 Wien 54, 110, 156, 196ff, 202
 Wiener Ventil 9, 106, 134, 41ff
 Wolf(f) 54, 150, 154, 156

Z

Zarlino 101f
 Zeughaus 25, 122, 125, 127ff, 133f, 138f, 141ff, 150
 Zimbal 42f, 271
 Zimmermann, Jürg 8, 31f, 122
 Zimmerwald 21ff, 31, 35, 38, 40, 46, 104, 196,
 252ff, 265, 268
 Zink (Instrument) 43, 64, 108, 114, 230, 232
 Zink (Metall) 46, 85, 198f
 Zugtrompete 52, 79, 204ff, 222
 Zurbuchen, Hans 21, 26, 247

Appendix E: Bibliographie der zitierten Literatur

- Ahrens, Christian: *Eine **Erfindung** und ihre Folgen. Blechblasinstrumente mit Ventilen.* Kassel, 1986
- Altenburg, Johann Ernst: **Versuch** einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst. Reprint der Ausgabe von 1795. Michaelstein, Blankenburg, 1993
- Amsler Walter, Lüthy, Otto und Wespi, Karl: *100 Jahre Stadtmusik **Aarau**.* Aarau, 1953
- Anzenberger, Friedrich: *Ein **Überblick** über die Trompeten- und Kornettschulen in Frankreich, England, Italien, Deutschland und Österreich von ca. 1800 bis ca. 1880.* Dissertation, Wien, 1989
- Anzenberger, Friedrich: «The **earliest** French tutor for slide trumpet» in: *Historic Brass Society Journal* 4, 1992, 106–111
- Anzenberger, Friedrich: «Method Books for **slide** trumpet. An annotated Bibliography» in: *Historic Brass Society Journal* 8, 1996, 102–114
- Appelbaum Barbara: **Conservation Treatment Methodology.** Oxford, 2007
- Bachmann-Geiser, Brigitte: *Europäische Musikinstrumente im Bernischen Historischen **Museum**.* Bern, 2001
- Bacon, Louise: *A technical study of the **alloy** compositions of 'brass' wind musical instruments (1651–1867) utilizing non-destructive X-Ray Fluorescence.* PhD, London, 2003
- Bahnert, Heinz, Herzberg, Theodor und Schramm, Herbert: **Metallblasinstrumente.** Leipzig, 1958
- Baines, Anthony: **Bagpipes.** Oxford, 1960
- Baines, Anthony: **Brass Instruments: Their History and Development.** London, 1980
- Baines, Anthony und Myers, Arnold: «**Cornet**» in: *NGrove2*, Band 6, 480–482
- Baines, Anthony und Wachsmann, Klaus P.: «**Classification** of Musical Instruments» (Translation of Hornbostel und Sachs, Systematik) in: *Musical Processes*, New York und London, 1990, 119–145
- Barclay, Robert: «**Ethics** in the Conservation and Restoration of early Brass Instruments» in: *Historic Brass Society Journal* 1, 1989, 75–81
- Barclay, Robert, ed.: *The **care** of musical Instruments.* Beiträge von Waitzmann, Barclay, Odell, Karp und Hellwig. Edinburgh, Ottawa und London, 1997 (<http://network.icom.museum/cimcim/resources/the-care-of-historic-musical-instruments-full-text/> 27.3.2013)
- Barclay, Robert: *The **preservation** and use of historic musical instruments.* London, 2004
- Barclay, Robert: «**Instruments**, Conservation, Restoration copying of» in: *NGrove online* (31.3.2013)
- Barnes, John: «Does Restoration destroy **Evidence?**» in: *Early Music* 1980/2, 213–218
- Barnes, John: «**Restoration** of Instruments» in: *NGrove1*, Bd. 254–255
- Bate, Philip: *The **Trumpet** and the Trombone.* London, 1978
- Berlioz, Hector: «**Feuilletons**» in: *Journal des débats.* Paris, 1834–1863 (<http://www.hberlioz.com/feuilletons/debatsindex.htm>, 31.1.2013)
- Berlioz, Hector: **Rapport** sur les instruments de musique. Fait à la commission française du jury international de l'exposition universelle de Londres [1851], par M. Hector Berlioz, bibliothécaire du conservatoire impérial de musique et de déclamation. Paris, 1954, (<http://www.hberlioz.com/London/Berlioz1851.html>, 29.3.2013)

- Biber, Walter: «Aus der Geschichte der **Blasmusik** in der Schweiz» in: *Suppan, Walter und Brixel, Erich, hg.: Bericht über die erste internationale Fachtagung zur Erforschung der Blasmusik*. Graz 1974. *Alta Musica* 1. Tutzing, 1976, 127–143
- Biber, Walter: Von der **Bläsermusik** zum Blasorchester. *Geschichte der Militärmusik und Blasmusik in der Schweiz*. Luzern, 1995
- Bouzard, Thierry: *Les usages musicaux dans l'armée française de 1815 à 1914*. Masterthesis, Université du Littoral, 2011, unveröffentlicht
- Brunner, Karl: **Bericht** über die im Julius 1830 in Bern eröffnete Industrie=Ausstellung. Bern, 1830
- Bruyn-Ouboter, Vera de: «Veränderungen und Schäden transparenter **Überzüge** auf Musikinstrumenten» in: *Studien zur Erhaltung von Musikinstrumenten*, herausgegeben von Friedemann Hellwig, Kölner Beiträge zur Restaurierung und Konservierung von Kunst- und Kulturgut, Band 16, München 2004, 150–235
- Burri, Karl: **5 Themen** über Blasinstrumente. 1. Auflage, Wabern, 2001. 2., leicht erweiterte Auflage, Wabern, 2004.
- Bütikofer, Martin: **Diplomarbeit**. Luzern, 1993, unveröffentlicht (im Archiv der Sammlung Burri)
- Butt, John: «**Authenticity**» in: *NGrove online* (31.3.2013)
- Callmar, Roland: *Die chromatisierte Trompete*. Diplomarbeit, Basel, 2003
- Capitani, François de: *Musik in Bern*. Bern, 1993
- Carter, Stewart: «'Blaset mit Posaunen': Brass Playing in the Early Reformed Churches of Kanton **Bern**» Paper zum Kongress der Historic Brass Society *The Second International Historic Brass Symposium: Brass Instruments, Repertoire, Performance, and Culture New York, 2012*, unveröffentlicht
- CIMCIM, Barclay, Robert et al.: *Recommendations for regulating the Access to musical Instruments in Public Collections*, 1985 (<http://network.icom.museum/cimcim/resources/recommendations-for-regulating-the-access-to-musical-instruments-in-public-collections-1985/>, 27.3.2013)
- CIMCIM, Myers, Arnold: **Classification** of Musical Instruments. (<http://network.icom.museum/cimcim/resources/classification-of-musical-instruments/>, 27.3.2013)
- CIMCIM, Myers, Arnold: «**Cataloguing** standards for Instrument Collections» in: *CIMCIM Newsletter XIV, 1989*, 14–28
- CIMCIM: «Training in Musical Instrument **Conservation**» in: *CIMCIM Publications* 2, 1994
- CIMCIM: «Recommendations for the **Application** of Accession Numbers» in: *CIMCIM Bulletin* 26, 1995
- CIMCIM: «*Voices for the Silenced: Guidelines for Interpreting Musical Instruments in Museum Collections*» (<http://homepages.ed.ac.uk/am/iwte.html>, 27.3.2013)
- Couper, Keal: *Early Trombones in Swiss Collections. A Documentation*. Diplomarbeit, Basel, 2010
- Creuzburg, Heinrich: **Partiturspiel**. 4 Bände. Mainz, 1957
- Dahlqvist, Reine: *The Keyed Trumpet and its Greatest Virtuoso, Anton Weidinger*. Nashville, 1975
- Dahlqvist, Reine: «Some Notes on the **Early Valve**» in: *The Galpin Society Journal* 33, 1980, 111–124

- Dahlqvist, Reine: **Bidrag** till trumpeteten och trumpetspelets historia. Göteborg, 1988
- Dahlqvist, Reine: «**Keyed** Trumpet» in: *NGrove2*, Bd. 13, 550
- Dauverné, François Georges Auguste: **Méthode** pour la trompette. Paris 1856/7. Reprint Paris, 1991
- De Keyser, Ignace: «Adolphe **Sax** and the Paris Opéra» in: *Brass Scholarship in Review. Proceedings of the HBS-Conference Paris 1999*. Bucina 6 (ed. Stewart Carter), New York, 2006, 133–169
- De Keyser, Ignace und Haine, Malou: **Catalogue** des Instruments Sax au Musée Instrumental de Bruxelles suivi de la liste de 400 instruments Sax conservés dans des collections publiques et privées. Bruxelles, 1980
- Downey, Peter: «The Renaissance **slide trumpet**. Fact or fiction?» in: *Early Music* 1984/1, 26–33
- Dräger, Hans Heinz: **Prinzip** einer Systematik der Musikinstrumente. Kassel und Basel, 1947
- Dudgeon, Ralph T.: «**Keyed Brass**» in: Herbert, Trevor and Wallace, John, ed.: *The Cambridge Companion to Brass Instruments*. Cambridge, 1997, 131–142
- Dudgeon, Ralph T.: *The Keyed Bugle*. 2nd Edition, Metuchen, 2004
- Dullat, Günter: **Metallblasinstrumentenbau: Entwicklungstufen und Technologie**. Frankfurt am Main, 1989
- Dullat, Günter: *Fast vergessene Blasinstrumente aus zwei Jahrhunderten*. Nauheim, 1992
- Dullat, Günter: **Verzeichnis** der Holz- und Metallblasinstrumentenmacher auf deutschsprachigem Gebiet von 1500 bis Mitte des 20. Jahrhunderts. Tutzing, 2010
- Dumoulin, Géry: «The Cornet and other Brass Instruments in French **Patents** of the First Half of the Nineteenth Century» in: *The Galpin Society Journal* 59, 2006, 77–100
- Dumoulin, Géry: «Sax et le **cornet**: le cornet à pistons dans la production d'Adolphe Sax, 1814–1894» in: *Actes du colloque 'Paris: un laboratoire d'idées et répertoire des cuivres entre 1840 et 1930'*, Paris, 2007, 233–286 (www.cite-musique.fr/francais/musee/recherche/facture-cuivre.aspx, 31.3.2013)
- Eichberger, Albrecht: «Das Trompetenkonzert von Joseph Haydn und die Erfindung der **Klappentrompete**» in: *Zur Weiterentwicklung des Instrumentariums im 18. Jahrhundert*. Michaelstein, Blankenburg, 1986, 29–31
- Eichborn, Hermann: *Die Trompete in alter und neuer Zeit. Ein Beitrag zur Musikgeschichte und Instrumentationslehre*. Leipzig, 1884
- Eldredge, Niles: «Mme. F. Besson and the Early History of the **Périnet** Valve» in: *The Galpin Society Journal* 56, 2003, 147–151
- Eldredge, Niles und Myers, Arnold: «The Brasswind Production of Marthe **Besson's** London Factory» in: *The Galpin Society Journal* 59, 2006, 43–75
- Elschek, Oskår: **System** von graphischen und symbolischen Zeichen für die Instrumententypologie der Aerophone. Prag, 1969
- Ferrari Barassi, Elena und Laini Marinella, ed.: *Per una carta del restauro. Conservazione, restauro e riuso degli strumenti musicali antichi. Atti del convegno internazionale Venezia, 1985*. Firenze, 1987
- Fétis, François-Joseph: **Biographie** universelle des Musiciens. Acht Bände, Paris, 1866–68 (<http://gallica.bnf.fr/>, 27.3.2013)
- Fétis, François-Joseph: «De l'organisation des musiques **militaires**» in: *Revue et gazette musicale de Paris* 15. Jg., No. 50, 10.12.1848, 362–364

- Fetscherin, Rudolf: *Versuch einer Topographie der Gemeinde **Sumiswald***. Sumiswald, 1826.
Übertragungen: Jürg Rettenmund, 1992 und Eduard Müller, 2005, unveröffentlicht,
erhältlich bei der Gemeindeverwaltung Sumiswald
- Fiedler, Jörg et al., ed.: *in memoriam Karl **Burri***. Bern, 2004
- Fitzpatrick, Horace: *The **Horn** and Horn playing and the Austro-Bohemian tradition from 1680 to 1830*. London, 1970
- Ute Gerits: «Zur Frage des **Ölens** von historischen Holzblasinstrumenten» in: *Studien zur Erhaltung von Musikinstrumenten*, herausgegeben von Friedemann Hellwig, Kölner Beiträge zur Restaurierung und Konservierung von Kunst- und Kulturgut, Band 16, München 2004, 122–149
- Gerber, Ernst Ludwig: *Neues historisch-biographisches **Lexikon** der Tonkünstler (1813–1814)*. Reprint Graz, 1966
- Gerber, Fritz und Burri, Karl: *Karl **Burri**, Instrumentenmacher, zum 75. Geburtstag*. Bern, 1996 (www.baernermarschmusik.ch/front_content.php?idcat=12, 31.3.2013)
- Gessler, Eduard A.: «Die **Harschhörner** der Innerschweizer» in: *Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde*, Zürich, XXVII, 1926, 27–40; XXVIII, 1927, 83–94; XXIX, 1927, 168–181; 1928, XXX, 238–250
- Girard, Alain: «Les **hautbois** d'église et leur énigme I-I R» in: *Glareana. Nachrichten der Gesellschaft der Freunde alter Musikinstrumente* 50/2, 2001, 66–129
- Guichon, Gaël de: «**Microclimat** et conservation des instruments de musique en bois» in: *Per una carta del restauro. Conservazione, restauro e riuso degli strumenti musicali antichi. Atti del convegno internazionale Venezia*, 1985. Firenze, 1987, 107–118
- Haine, Malou: *Adolphe **Sax** 1814–1894: Sa vie, son oeuvre et ses instruments de musique*. Bruxelles, 1980
- Haine, Malou und De Keyser, Ignace: ***Catalogue** des Instruments Sax au Musée Instrumental de Bruxelles suivi de la liste de 400 instruments Sax conservés dans des collections publiques et privées*. Bruxelles, 1980
- Haine, Malou: *Les **facteurs** d'instruments de musique à Paris au 19^e siècle*. Bruxelles, 1985
- Haynes, Bruce: *A History of Performing **Pitch**. The Story of «A»*. Lanham, 2002
- Haynes, Bruce: «**Pitch**» in: *NGrove online* (15.3.2013)
- Hellwig, Friedemann: «Die Praxis der **Restaurierung**» in: *Per una carta del restauro. Conservazione, restauro e riuso degli strumenti musicali antichi. Atti del convegno internazionale Venezia*, 1985. Firenze, 1987, 305–311
- Henkel, Hubert: «Die **Katalogisierung** von Musikinstrumenten» in: *Per una carta del restauro. Conservazione, restauro e riuso degli strumenti musicali antichi. Atti del convegno internazionale Venezia*, 1985. Firenze, 1987, 331–338
- Herbert, Trevor and Wallace, John, ed.: *The Cambridge Companion to **Brass** Instruments*. Cambridge, 1997
- Herbert, Trevor: «The **origin** of the species» in: *Brass Bulletin* 1997/1, 38–44
- Heyde, Herbert: *Grundlagen des natürlichen **Systems** der Musikinstrumente*. Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR 7, Leipzig, 1975
- Heyde, Herbert: ***Hörner** und Zinken*. Leipzig, 1982
- Heyde, Herbert: ***Trompeten**, Posaunen und Tuben*. Leipzig, 1985

- Heyde, Herbert: «Zu **Klassifizierung** und Katalogisierung» in: *Per una carta del restauro. Conservazione, restauro e riuso degli strumenti musicali antichi. Atti del convegno internazionale Venezia, 1985*. Firenze, 1987, 17–24
- Heyde, Herbert: *Das Ventilblasinstrument. Seine Entwicklung im deutschsprachigen Raum von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Wiesbaden, 1987
- Heyde, Herbert: «Der Holzblasinstrumentenbau in **Leipzig** in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts» in: *tibia, Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik (Moeck)*, Celle, 1987/3, 481–486
- Hirsbrunner, Gottfried: *Musik-Instrumenten **Fabrikation** G. Hirsbrunner*. Aarau, 1904
- Hofer, Achim; **Blasmusikforschung**. Eine kritische Einführung. Darmstadt, 1992
- Hornbostel, Erich M. von und Sachs, Curt: «**Systematik** der Musikinstrumente. Ein Versuch.» in: *Zeitschrift für Ethnologie* 1914, Hefte 4 und 5, 553–590
- Kälin, Walter R.: *Die Blasinstrumente in der Schweiz. Hersteller und Händler vom 16. Jahrhundert bis Ende des 20. Jahrhunderts*. Zürich, 2002
- Kampmann, Bruno: «**Licences** accordées par Adolphe Sax à ses concurrents pour la fabrication des cuivres» in: *Actes du colloque 'Paris: un laboratoire d'idées et répertoire des cuivres entre 1840 et 1930'*, Paris, 2007, 219–232
- Kampmann, Bruno: **Expertise** de la collection d'instruments de musique Burri à Berne, Suisse. Paris, 2011 (liegt bei der Sammlung)
- Karp, Cary: «**Restoration**, conservation, repair and maintenance» in: *Early Music* 1979/1, 79–84
- Karp, Cary: «**Brass**» in: *FoMRHI Quarterly* 26, 1982/1, 19–20
- Karp, Cary: «Storage **climates** for musical instruments» in: *Early Music* 1982/4, 469–476
- Karp, Cary: «Technological Research and the **Conservation** of Musical Instruments» in: *Per una carta del restauro. Conservazione, restauro e riuso degli strumenti musicali antichi. Atti del convegno internazionale Venezia, 1985*. Firenze, 1987, 283–289
- Kartomi, Margaret J.: *On Concepts and **Classifications** on Musical Instruments*. Chicago, 1990
- Kartomi, Margaret J. und Myers, Arnold: «**Classification**» in: *NGrove online* (31.3.2013)
- Kastner, Jean-Georges: *Traité général d'**instrumentation**, comprenant les propriétés et l'usage de chaque instrument, précédé d'un résumé sur les voix, à l'usage des jeunes compositeurs*. Paris, 1837. **Supplément** au Traité général d'instrumentation. Paris, 1844
- Kastner, Jean-Georges: **Manuel** général de la musique militaire à l'usage des armées françaises. Paris, 1848.
- Katalog 1848: **Katalog** der zweiten allgemeinen schweizerischen Gewerbe- und Industrie-Ausstellung im ehemahligen Kaufhause in Bern. **1848**. Bern, 1848
- Katalog 1857: **Katalog** der dritten schweizerischen Industrieausstellung in Bern. **1857**. Bern, 1857
- Kenyon, Nicholas, ed.: **Authenticity** and early music. Oxford, 1988
- Klaus, Sabine: «**Trompeten** und Posaunen in der Musikinstrumentensammlung des Historischen Museums Basel» in: *Historisches Museum Basel, Jahresbericht 1998*. Basel, 1999, 27–61
- Klaus, Sabine: «Jagd- und Wald**hörner** in der Musikinstrumentensammlung des Historischen Museums Basel» in: *Historisches Museum Basel, Jahresbericht 1999*. Basel, 2000, 5–32
- Klaus, Sabine K.: «Frühe Instrumente der Firma **Hirsbrunner**, Sumiswald, im Historischen

- Museum Basel» in: *Posaunen und Trompeten: 19. Musikinstrumentenbau-Symposium in Michaelstein*, 1998. Michaelstein, 2000, 125–142
- Klaus, Sabine: «Outstanding trumpets, trombones, and horns in the musical instrument collection of the historical museum, **Basel**» in: *Historic Brass Society Journal* 12, 2000, 1–22
- Klaus, Sabine und Utley, Joe R.: «The **catholic** Fingering – First Valve Semitone: Reversed Valve Order in Brass Instruments and related Valve Constructions» in: *Historic Brass Society Journal* 15, 2003, 73–161
- Langwill, Lyndesay Graham: *An **Index** of Musical Wind Instrument Makers*. Edinburgh, first edition, 1960 – sixth edition, 1980
- Lapie, Raymond: «Jules **Cerclier**, un ténor de la trompette» in: *Larigot. Bulletin de l'Association des Collectionneurs d'Instruments à Vent* 50, 2012, 7–11
- Lavoix, Henri: *Histoire de l'**instrumentation**, depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours*. Paris, 1878
- Leech-Wilkinson, Daniel: «What we are doing with early music is genuinely **authentic** to such a small degree that the word loses most of its intended meaning» in: *Early music* 1984/1, 13–16
- Lerch, Christian: *100 Jahre Musikgesellschaft **Sumiswald**. 1849–1949*. Sumiswald, 1952
- Leutenegger, Emil: «Die Musikinstrumentensammlung im Schloss **Burgdorf**» in: *Burgdorfer Jahrbuch* 23, 1956, 121–132 (www.digibern.ch/bjb/1961.html, 31.3.2013)
- Leutenegger, Emil: «200 Jahre Musikinstrumentenfabrikation in **Sumiswald**» in: *Glareana* 1961/3, 1–4 (www.gefam.ch/uploads/Glareana_10_1961_Nr3.pdf, 31.3.2013)
- Lienhard, Daniel: «Paul **Keller** (1862–1942), Konditor und Hornist» in: *in memoriam karl burri*, Bern, 2004, 45–59
- Lindner, Andreas: *Anton **Weidinger** (1766–1852)*. Wien, 1993
- Lombardi, Paolo: «La conservazione dei **metalli**» in: *Per una carta del restauro. Conservazione, restauro e riuso degli strumenti musicali antichi. Atti del convegno internazionale Venezia, 1985*. Firenze, 1987, 127–133
- Lutz, Markus: *Geographisch-statistisches **Handlexikon** der Schweiz für Reisende [...]*. Aarau, 1822
- Madeuf, Jean-François und Estimbre, Guy: «Les **fanfares** en France: vers une instrumentation stadardisée, 1845–1889» in: *Actes du colloque 'Paris: un laboratoire d'idees et repertoire des cuivres entre 1840 et 1930'*, Paris, 2007, 162–196
- Mahillon, Victor-Charles: ***Catalogue** descriptif & analytique du Musée instrumental du conservatoire royal de musique de Bruxelles*, 2^{ème} édition, Gand, 1893 (www.archive.org/stream/cataloguedescri02instgoog#page/n526/mode/2up, 27.3.2013)
- Mahling, Christoph-Hellmut: «Die Rolle der **Blasmusik** im Saarländischen Industriegebiet im 19. und frühen 20. Jahrhundert» in: *Suppan, Walter und Brixel, Erich, hg.: Bericht über die erste internationale Fachtagung zur Erforschung der Blasmusik*. Graz 1974. *Alta Musica* 1. Tutzing, 1976, 109–125
- Mathez, Jean-Pierre: *Jean-Baptiste Laurent **Arban**, 1825–1889: Portrait d'un musicien français du XIXe siècle*. Moudon, 1977
- Mitroulia, Eugenia: «The **Saxotromba**: Fact or Fiction?» in: *Journal of the American Musical Instrument Society* 35, 2009, 123–149

- Mitroulia, Eugenia und Myers, Arnold: «Adolphe **Sax**: Visionary or Plagiarist?» in: *Historic Brass Society Journal* 21, 2009, 93–141
- Mitroulia, Eugenia: *Adolphe Sax's Brasswind Production with a Focus on Saxhorns and Related Instruments*. PhD Edinburgh, 2011 (www.era.lib.ed.ac.uk/handle/1842/5490, 31.3.2013)
- Mitroulia, Eugenia und Myers, Arnold: **List** of surviving Adolphe Sax Brass Instruments (<http://homepages.ed.ac.uk/am/gdsl.html>, 27.3.2013)
- Montagu, Jeremy: «Should **museum** instruments be used ?» in: *FoMRHI Quarterly* 26, 1982/1, 11–12
- Montagu, Jeremy: «The **availability** of instruments in museums» in: *Per una carta del restauro. Conservazione, restauro e riuso degli strumenti musicali antichi. Atti del convegno internazionale Venezia, 1985*. Firenze, 1987, 221–233
- Montagu, Jeremy: «It's time to look at **Hornbostel**-Sachs again» in: *Muzyka*, 2009/1, 7–27
- Myers, Arnold: «The **Conservation** of Wind Instruments» in: *Per una carta del restauro. Conservazione, restauro e riuso degli strumenti musicali antichi. Atti del convegno internazionale Venezia, 1985*. Firenze, 1987, 221–233
- Myers, Arnold: «**Cataloguing** standards for Instrument Collections» in: *CIMCIM Newsletter XIV*, 1989, 14–28. Revised edition 1989 (www.music.ed.ac.uk/euchmi/cimcim/itn/itnXIVc.html, 31.3.2013)
- Myers, Arnold: «**Design**, technology and manufacture since 1800» in: Herbert, Trevor and Wallace, John, ed.: *The Cambridge Companion to Brass Instruments*. Cambridge, 1997, 115–130
- Myers, Arnold: *Characterization and Taxonomy of Historic Brass Musical Instruments from an acoustical Standpoint*. PhD, Edinburgh, 1998
- Myers, Arnold und Eldredge, Niles: «The Brasswind Production of Marthe **Besson's** London Factory» in: *The Galpin Society Journal* 59, 2006, 43–75
- Myers, Arnold: «On the Early History of the **Périnet** Valve» in: *The Galpin Society Journal* 61, 2008, 217–229
- Myers, Arnold und Campbell, D. Murray: «**Brassiness** and the characterization of brass musical instrument designs» in: *Newsletter of The Acoustical Society of America* 18/3, 2008, 4–6
- Myers, Arnold und Mitroulia, Eugenia: «Adolphe **Sax**: Visionary or Plagiarist?» *Historic Brass Society Journal* 21, 2009, 93–141
- Myers, Arnold, ed.: *Historic Musical Instruments in the Edinburgh University Collection. Catalogue. Vol. I and II* (in Fascicles), *Frank Tomes Collection*. Edinburgh, 1980–2012
- Myers, Arnold, CIMCIM: **Classification** of Musical Instruments. (<http://network.icom.museum/cimcim/resources/classification-of-musical-instruments/>, 27.3.2013)
- Myers, Arnold und Mitroulia, Eugenia: **List** of surviving Adolphe Sax Brass Instruments (<http://homepages.ed.ac.uk/am/gdsl.html>, 27.3.2013)
- Nager, Franz Xaver: *Blechblasinstrumente in der Schweizer Volksmusik. Bericht zum Forschungsprojekt*. Musikhochschule Luzern, 2005
- O'Brien, Grant: «The **Conservation** of Historical Keyboard Instruments: To Play or to Preserve?» in: *Per una carta del restauro. Conservazione, restauro e riuso degli strumenti musicali antichi. Atti del convegno internazionale Venezia, 1985*. Firenze, 1987, 291–297

- Odell, Jay Scott and Karp, Cary: «**Ethics** and the Use of Instruments» in: Barclay, Robert, ed.: *The care of Historic musical Instruments*, Edinburgh, 1997, 1–7, (<http://network.icom.museum/cimcim/resources/the-care-of-historic-musical-instruments-full-text/>, 27.3.2013)
- Oostrom, Leo van: *100 +1 Saxen. De Collectie van Leo van Oostrom*. Amsterdam, 2009
- Pierre, Constant: *La facture instrumentale à l'exposition universelle de 1889. Notes d'un musicien sur les instruments à souffle humain nouveaux & perfectionnés*. Paris, 1890
- Pierre, Constant: *Les facteurs d'instruments de musique*. Paris, 1893
- Pinzausti, Leonardo: «Per una 'carta del restauro' degli strumenti ad arco» in: *Per una carta del restauro. Conservazione, restauro e riuso degli strumenti musicali antichi. Atti del convegno internazionale Venezia, 1985*. Firenze, 1987, 381–390
- Pontécoulant, Ad. de: *Organologie, Essai sur la facture instrumentale*. Paris, 1861
- Price, Curtis: «Early music: listening practice and living **museums**» in: *Early Music* 1997/4, 559–561
- Proksch, Bryan: «Buhl, Dauverné, Kresser, and the **Trumpet** in Paris, ca. 1800–1840» in: *Historic Brass Society Journal* 20, 2008, 69–92
- Quanten, Maarten: «**Synth** in a Box. Describing and classifying electronic instruments, experimental designs and sound sculptures». Paper zum CIMCIM-Kongress 2011 in Paris, nicht publiziert
- Ramey, Michael J.: *A classification of musical instruments for comparative study*. Los Angeles, 1974
- Rindlisbacher, Hilde: «Musikinstrumentenmacher auf Industrie- und Gewerbe-**ausstellungen** in der Schweiz im 19. Jahrhundert» in: *Glareana. Nachrichten der Gesellschaft der Freunde alter Musikinstrumente* 18/2, 1969, 2–19
- Rostang, Christophe: «Les **trompettistes** de l'orchestre de l'Opéra à Paris au XIX^e siècle» in: *La Gazette des Cuivres*, no. 24, 2013, im Druck
- Rückblick: «Die III. Schweiz. Landesausstellung in Bern. Ein **Rückblick**» in: *Mitteilungen hg. von der Kantonalen bernischen Handels- und Gewerbekammer*. Bern **1914**, Heft 6
- Sachs, Curt und Hornbostel, Erich M. von: «**Systematik** der Musikinstrumente. Ein Versuch.» in: *Zeitschrift für Ethnologie* 1914, Heft 4 und 5, 553–590
- Sachs, Curt: *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*. Leipzig, 1930
- Schneider, Erich: «Die Entwicklung des Blasmusikwesens in **Vorarlberg**» in: *Suppan, Walter und Brixel, Erich, hg.: Bericht über die erste internationale Fachtagung zur Erforschung der Blasmusik. Graz 1974. Alta Musica* 1. Tutzing, 1976, 145–173
- Schubart, Christian Friedrich Daniel: *Ideen zu einer Aesthetik der **Tonkunst***. Wien, 1806
- Segerman, Ephraim: «**Conservation** of research information vs. a lending playing collection» in: *FoMRHI Quarterly* 25, 1981/4, 47–49
- Senn, Marianne et al.: «**Blechblasinstrumente** aus dem Frankreich des 19. Jh.: Legierung und Struktur des Messings» in: Skamletz, Martin, ed.: *Romantic Brass Symposium II, Bern, 2012*, Schliengen, 2013, im Druck
- Siegenthaler Hansjörg, ed.: *Historische **Statistik** der Schweiz*. Zürich, 1996
- Stahelin, Martin: «Wer war der **Holzblasinstrumentenbauer** 'I.I.R.'?» in: *Glareana. Nachrichten der Gesellschaft der Freunde alter Musikinstrumente* 51/1, 2002, 4–8
- Steiger, Adrian v.: «Was wäre, wenn ...? Eine kleine instrumententechnische **Gedankenspielererei**» in: *in memoriam karl burri*. Bern, 2004, 14–18

- Steiger, Adrian v.: «Von der Trompette avec Clefs, der Klappentrompete und dem Flageolet. Neue Recherchen zu den **Schulen** für Klappentrompete und deren Autoren» in: Skamletz, Martin, ed.: *Romantic Brass Symposium, Bern, 2009*. Schliengen, 2013, im Druck
- Steiger, Adrian v.: «Zur Vermessung von **Wandstärken** historischer Blechblasinstrumente» in: Skamletz, Martin, ed.: *Romantic Brass Symposium II, Bern, 2012*. Schliengen, 2013, im Druck
- Stein, Ilona: «**Blasfeuchte** in Holzblasinstrumenten» in: *Studien zur Erhaltung von Musikinstrumenten*, herausgegeben von Friedemann Hellwig, Kölner Beiträge zur Restaurierung und Konservierung von Kunst- und Kulturgut, Band 16. München 2004, 9–121
- Stern, Sigismond: **Manuel Général de Musique à l'usage de l'enseignement élémentaire du chant, des instruments et de la composition**. Paris, 1850
- Suppan, Wolfgang und Brixel, Eugen, hg.: *Bericht über die erste internationale Fachtagung zur Erforschung der **Blasmusik***. Graz 1974. *Alta Musica* 1. Tutzing, 1976
- Taruskin, Richard: «The **authenticity** movement can become a positivistic purgatory, literalistic and dehumanizing» in: *Early music* 1984/2, 3–12
- Taruskin, Richard: «The **pastness** of the presence and the presence of the past» in: Kenyon, Nicholas, ed.: *Authenticity and early music. A symposium*. Oxford, 1988, 137–210
- Taruskin, Richard: *Text and act. **Essays** on music and performance*. New York, 1995
- Tarr, Edward H.: «**Slide Trumpet**» in: *NGrove2*, Bd. 23, 503–507
- Tarr, Edward H.: *Die **Trompete***. Bern und Stuttgart, 1977, vierte überarbeitete Auflage, 2005
- Terrier, Agnès: *L'orchestre de l'opéra de Paris. De 1669 à nos jours*. Paris, 2003
- Temperley, Nicholas: «The **movement** puts a stronger premium on novelty than on accuracy, and fosters misrepresentation» in: *Early music* 1984/2, 16–20
- Tremmel, Erich: ***Blasinstrumentenbau** im 19. Jahrhundert in Südbayern*. Augsburg, 1993
- Tröster, Patrick: «**Flügelhörner** und Tuben in der Sammlung Bernoulli» in: *Historisches Museum Basel, Jahresbericht 2002*. Basel, 2003, 41–68
- Van der Meer, John Henry: *Verzeichnis der Europäischen Musikinstrumente im Germanischen Nationalmuseum **Nürnberg***. Band I: Hörner und Trompeten, Membranophone, Idiophone. Wilhelmshaven, 1979
- Verzeichnis 1830**: *Gegenstände des Kunstfleisses, welche in der im Heumonat 1830 in Bern eröffneten Ausstellung enthalten sind*. Bern, 1830, 2. Auflage
- Verzeichnis 1836**: *Gegenstände des Gewerbe- und Kunstfleisses, welche in der im Heumonat 1836 in Bern eröffneten Ausstellung enthalten sind*. Bern, 1836
- Verzeichnis 1914**: *Landesausstellung in Bern. Offizielles Verzeichnis der vom Preisgericht erteilten Auszeichnungen*. Palmarès. Bern, 1914
- Waterhouse, William: *The new **Langwill** Index*. London, 1993
- Watson, John R.: «Historical Musical **Instruments**: A Claim to Use, an Obligation to Preserve» in: *Journal of the American Musical Instrument Society* 17, 1991, 69–82
- Webb, John: «The English **Slide Trumpet**» in: *Historic Brass Society Journal* 5, 1993, 262–279
- Wogram, Klaus: *Ein Beitrag zur Ermittlung der **Stimmung** von Blechblasinstrumenten*, Dissertation, Braunschweig, 1972
- Wogram, Klaus: «Diskrepanz zwischen **Resonanz**- und Naturtonfrequenzen bei Blechblasinstrumenten» in: *Bericht der 14. Tonmeistertagung*. 1986, 170–173
- Wogram, Klaus: «Objektive **Prüfung** der Stimmung von Blechblasinstrumenten» in: *Das Musikinstrument*, 1973/9, 1–5

- Wraight, Denzil: «The Conservation of **Keyboard** Instruments» in: *Per una carta del restauro. Conservazione, restauro e riuso degli strumenti musicali antichi. Atti del convegno internazionale Venezia, 1985*. Firenze, 1987, 299–303
- Young, Phillip T.: *4900 historical **woodwind** instruments: an inventory of 200 makers in international collections*. London, 1993
- Zarlino, Gioseffo: **Sopplimenti** musicali. Venedig, 1588. Photomechanischer Nachdruck, Ridgewood, 1966

Adrian v. Steiger

(*1961) entschied sich nach dem Studium der Trompete, Schulmusik II und Musikwissenschaft in Bern und Malmö (S) für eine aktive Musikerlaufbahn. Er spielte zahllose Konzerte in der Schweiz und ausserhalb, meist in Kleinformen, unterrichtete an der Musikschule und am Gymnasium, dirigierte, komponierte und arrangierte. Mit dem Aufkommen einer angewandten Form der Musikforschung, wie sie die inzwischen entstandenen Fachhochschulen pflegen, nahm er die wissenschaftliche Tätigkeit wieder auf, namentlich im Rahmen mehrerer Forschungsprojekte der Hochschule der Künste Bern HKB, die er leitete oder zu denen er beitrug. Dies und die dringende Notwendigkeit einer vertieften Analyse der Sammlung Burri waren die Auslöser der vorliegenden Dissertation.

© 2013 Adrian v. Steiger, Köniz

Gestaltung:

Neidhart Grafik

Hubert Neidhart, Marco Schweizer

www.neidhart-grafik.ch

Druck:

Glauser Druck AG,

Fraubrunnen